FERNANDO DE ROJAS

COMEDIA
O
TRAGICOMEDIA
DE CALISTO
Y MELIBEA

Edición,
introducción y notas
de
PETER E. RUSSELL



Madrid

Zurbano, 39 - 28010 Madrid - Tel. 319 58 57

Cubierta de Víctor Sanz

Impreso en España - Printed in Spain
Unigraf, S. A. Fuenlabrada (Madrid)

I.S.B.N.: 84-7039-617-X
Depósito Legal: M. 34.881-1991

SUMARIO

SIGLAS DE LAS EDICIONES [1]

A.	*Comedia.* 16 actos. Burgos, ¿1499?
¿[*B*]?	*Comedia.* 16 actos. Salamanca, 1500. Edición que se supone perdida.
C.	*Comedia.* 16 actos. Toledo, 1500.
D.	*Comedia.* 16 actos. Sevilla, 1501.
[*E*].	*Tragicomedia.* 21 actos. ¿Sevilla? ¿1502-1504? Edición perdida.
IT1506.	*Tragicomedia.* Traducción italiana. 21 actos. Roma, enero de 1506.
F.	*Tragicomedia.* 21 actos. Zaragoza, 1507.
Ff.	*Tragicomedia.* 21 actos. Versión metrificada de Juan de Sedeño. Salamanca, 1540.
G.	*Tragicomedia.* 21 actos. Toledo, "1502" [en realidad, hacia 1510]. Incompleto.

[1] Hay desacuerdo entre los bibliógrafos acerca de las siglas a emplear para designar las ediciones antiguas de *LC.* En el trabajo presente se sigue el elenco de Miguel Marciales (véase *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea* [Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 1985], I, pp. 5-10 y II, vii-x); es mucho más completo que ningún otro. Véase *ibid.* p. 10 para la correspondencia con las siglas empleadas por Krapf (Fernando de Rojas, *La Celestina, tragicomedia de Calisto y Melibea,* Eugenio Krapf [ed.], Vigo, 1899-1900); Foulché-Delbosc (R. Foulché-Delbosc, "Observations sur *La Célestine*", *RHisp,* VII [1900], pp. 28-80); y Herriot (J. Homer Herriott, *Towards a Critical Edition of 'La Celestina',* Madison, 1964).

J. *Tragicomedia.* 21 actos. Valencia, 1514.

L. *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina.* 21 actos. Sevilla, "1502" [en realidad hacia 1518].

M. *Tragicomedia.* 21 actos. Valencia, 1518. Copia a plana y renglón de *J* con corrección de algunas erratas.

R. *Tragicomedia.* 22 actos. Toledo, 1526. Primera versión con el *Auto de Traso.*

SAL1570. *Tragicomedia.* 21 actos. Salamanca, 1570. "Agora nueuamente corregida y emendada de los muchos errores que antes tenía".

ABREVIATURAS

ANABA	Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos.
BAE	Biblioteca de Autores Españoles.
BEHE	Bibliothèque de l'École des Hautes Études.
BH	*Bulletin Hispanique.*
BHS	*Bulletin of Hispanic Studies.*
BRAE	*Boletín de la Real Academia Española.*
BNMadrid	Biblioteca Nacional.
CDIHE	Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España.
CL	*Comparative Literature.*
Comedia	*Comedia de Calisto y Melibea.*
Covarr.	Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana.*
DAut	*Diccionario de Autoridades.*
DCELC	*Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana* (ed. Joan Corominas).
DIHE	Documentos Inéditos para la Historia de España.
DME	*Diccionario Medieval Español* (ed. Martín Alonso, 2 tomos, Salamanca, 1986).
DRAE	*Diccionario de la Real Academia Española.*
HR	*Hispanic Review.*
JHP	*Journal of Hispanic Philology.*
LC	*La Celestina.*

MLR	*Modern Language Review.*
NBAE	Nueva Biblioteca de Autores Españoles.
NRFH	*Nueva Revista de Filología Hispánica.*
RABM	*Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.*
RAE	Real Academia Española.
RF	*Romanische Forschungen.*
RFE	*Revista de Filología Española.*
RFH	*Revista de Filología Hispánica.*
RH	*Rhetorica ad Herennium* [del pseudo-Cicerón].
RHisp	*Revue Hispanique.*
RLC	*Revue de Littérature Comparée.*
RPh	*Romance Philology.*
RR	*Romanic Review.*
s.imp.	sin nombre del impresor.
s.l.	sin lugar de impresión.
SRo	*Studi Romanzi.*
TC	*Tragicomedia de Calisto y Melibea.*
The Age...	*The Age of the Catholic Monarchs 1474-1516, Literary Studies in Memory of Keith Whinnom.*
ZRP	*Zeitschrift für Romanische Philologie.*

INTRODUCCIÓN

I. Propósitos de esta edición

El texto de la *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*[1] que ofrecemos al lector no es un texto crítico en el sentido lachmanniano o neolachmanniano; es decir, no pretendemos reconstruir el texto arquetipo de la obra tal como pudo haber podido llegar a manos de su primer impresor.[2] Sólo intentamos presentar, corregidas las erratas indudables o probables, un texto tal como lo conocían en forma impresa sus lectores de hacia 1499 en adelante. Se hallará en la Nota Previa una advertencia pormenori-

[1] Así siempre reza el título en los *incipit* que preceden al Acto I en las ediciones antiguas de la *TC*. Se conservaba, pues, el recuerdo de que la obra se había originado como comedia.

[2] Para un intento reciente de hacer tal reconstrucción véase Fernando de Rojas, *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, introducción y edición crítica de Miguel Marciales. I: Introducción. II: Edición crítica (University of Illinois Press: Urbana y Chicago, 1985). Aunque niega Marciales que se trate de un intento de reconstruir el manuscrito original rojano, bastantes enmiendas textuales propuestas por él dependen de una supuesta mala lectura de una abreviatura manuscrita por parte de copistas o cajistas. A pesar de ser obra bastante idiosincrásica y con frecuencia carente de la objetividad que era de desear, lo que impide que la podamos aceptar como edición crítica definitiva, la edición de Marciales es utilísima, tanto por la cantidad de variantes antiguas que registra como por la cantidad de datos de todo tipo que se reúnen en ella.

zada con los criterios que se han adoptado para la transcripción.

Como es consabido, *LC* existe en dos versiones distintas, la *Comedia* de 16 actos y la *Tragicomedia* (*TC*) de 21 actos.[3] No se debe considerar la *Comedia* como si fuese mero primer esbozo de esta última. Es una obra autónoma que tuvo (y todavía tiene) su propia vida de libro. Difiere de modo bastante radical de la *TC* tanto con respecto a la postura del autor como al impacto que hace sobre el lector. No faltan críticos que hoy día la consideran obra artísticamente más lograda que la versión alargada.

¿Cómo arreglar las cosas para que el lector pueda tener acceso a ambos textos en una forma que permita identificar inmediatamente las diferencias entre ellos? Nos ha parecido conveniente adoptar el sistema empleado primero en la edición de Julio Cejador de 1913 y seguido después por algunos otros autores del texto de *LC*: es decir, todo el texto que formaba parte de la *Comedia* y fue reproducido en la *Tragicomedia* está impreso en letra redonda; los actos nuevos y demás materia añadida al convertirse la obra en *Tragicomedia* aparecen en cursiva.[4] Puede objetarse que tal modo de proceder representa la fundición en uno de dos textos que, según nosotros mismos acabamos de subrayar, difieren bastante entre sí. En principio, la objeción ha de ser admitida. Sin embargo, el reparo tiene menos trascendencia de lo que a primera vista se podría suponer; se trata en este caso de dos versiones es-

[3] Para evitar repeticiones molestas, empleamos en este estudio las siglas *TC* al referirnos a la *Tragicomedia* en particular y *LC* (por *La Celestina*), cuando es cuestión de aludir a la obra en general.

[4] Debemos añadir una advertencia. En las notas, la cita textual que da a conocer el pasaje que se va a discutir se imprime, por razones tipográficas, siempre en letra cursiva. El lector, al mirar la página del texto en cuestión, no tendrá problemas para averiguar si se está comentando el texto original o la materia añadida en la *TC*.

critas por la misma mano y que fueron preparadas a muy corta distancia una de otra. Es probable, además, que, actos nuevos aparte, el mismo Fernando de Rojas preparara la segunda versión haciendo sus nuevas adiciones y supresiones sobre el ejemplar de la edición de la *Comedia* que tenía entre manos.

Como texto base de aquella parte de la edición que reproduce el texto de la *Comedia* existe la posibilidad de escoger entre tres ediciones restantes: Burgos [1499] (*A*), Toledo 1500 (*C*) y Sevilla 1501 (*D*).[5] Aunque se ha puesto en duda la exactitud de la fecha que la actual marca del impresor atribuye a la edición de Burgos, el peso de la crítica más autorizada está a favor del año de la marca: 1499.[6] Por consiguiente, como probable primera edición de la obra nos hemos servido de ella como texto base. Si bien el texto sevillano de 1501 es ligeramente superior, no lo es en grado suficiente para obligar que se lo prefiera a la más antigua edición burgalesa.[7] Para la materia a principios y a fines de la obra que falta en *A*, nos hemos valido de la edición toledana de 1500 (*C*).

Para el texto, tanto de los cinco actos añadidos para formar la *TC* como de las adiciones esporádicas entonces hechas al texto original de la *Comedia*, nos hemos fiado, como otros muchos críticos, de la esmerada edición publi-

[5] No hay acuerdo entre los que han estudiado las primeras ediciones de *LC* sobre las siglas a usar para designar cada una. Por ser el elenco de siglas de Miguel Marciales más completo y de más alcance que ningún otro, lo seguimos en el presente trabajo (ver la tabla que precede a esta Introducción, y Marciales, 1985, I, pp. 5-9, y II, vii-x).

[6] Cfr. F. J. Norton, *Printing in Spain (1501-1520)*, (Cambridge, 1966), pp. 142-6.

[7] Hay una valiosa edición crítica de *D* con una larga discusión de la filiación de las tres versiones de la *Comedia*: Fernando de Rojas, *Comedia de Calisto & Melibea*. Introduction and Edition by Jerry R. Rank. (Estudios de Hispanófila: Chapel Hill, N.C., 1978.) De la *Comedia* hay edición facsímil de *A* (Hispanic Society of America: New York, 1909; reimpresión, 1970), y de *C* —con introducción de Daniel Poyán Díaz— (Cologny-Ginebra, 1961).

cada en Valencia en 1514 (*J*).[8] Ésta indudablemente reproduce el texto de una de las más antiguas ediciones perdidas de la *TC*, tal vez el de la *editio princeps*, probablemente publicada en 1502.

Donde la presente edición difiere radicalmente de las otras ediciones modernas es con respecto a la relativa densidad de la anotación textual. En las notas hemos intentado aclarar todos los problemas textuales e histórico-literarios o histórico-lingüísticos que hoy día enfrentan al lector de *LC*, no pocas veces sin que él se dé cuenta de ellos.

No cabe al autor de un texto de *LC* aprovecharse de las anotaciones para expresar su propia opinión a favor o en contra de cualesquiera de los múltiples juicios críticos opuestos de la obra que han visto la luz en el siglo XX. Sin embargo, no hemos interpretado esa postura neutral en el sentido de que nos obligue a abstenernos de llamar la atención en las notas sobre puntos textuales que parecen poner en tela de juicio las suposiciones sobre las que se basan algunos de aquellos juicios.

Como consecuencia de lo completo de la anotación textual, en esta Introducción se da preferencia a discutir con relativa extensión aquellos asuntos sobre los que la lectura del texto anotado no puede proporcionar datos, o no puede proporcionar datos adecuados. Por lo que respecta a otros aspectos significantes de la temática o estilística de la obra, nos limitamos aquí a llamar la atención a su presencia y a añadir al respecto unas observaciones de tipo general que ayudarán al lector a orientarse cuando encuentre dicha materia presente en el texto o en las notas.

Hacen falta unas palabras con respecto a las normas bibliográficas adoptadas. Como regla general, empleamos el sistema según el cual las referencias bibliográficas se limitan a citar el apellido del autor, fecha de la publicación en cuestión y página o páginas de la obra citada. Su-

[8] Único ejemplar conocido: Biblioteca Nacional, Madrid, signatura R4870, ejemplar que hemos usado al preparar la presente edición. Una edición facsímil, no puesta a la venta, fue publicada por Espasa-Calpe (Madrid, 1975).

primimos la fecha de publicación cuando hay en la bibliografía una sola entrada atribuida a un autor y cuando recordar el año de publicación no tiene otro interés. Sin embargo, para conveniencia del lector, cuando citamos un libro o artículo por vez primera, tanto en la Introducción como en las notas, damos la referencia en forma más completa, reduciendo así la necesidad de acudir con frecuencia a la bibliografía en busca de datos bibliográficos.[9]

II. UN LIBRO EN BUSCA DE SU SER

La historia textual de *LC* se caracteriza por un constante proceso de amplificación más típico de la historia de los libros manuscritos medievales que de los libros impresos. Eso no quiere insinuar que *LC* no tuviese su propia historia manuscrita. Sabemos, por las palabras del mismo Fernando de Rojas en la *Carta a un su amigo,* que la *Comedia* circulaba en forma manuscrita antes de que se la entregase a los impresores. Hay, además, algunos indicios que sugieren que Rojas a veces introdujo cambios bastante significativos en la versión primera de su manuscrito antes de que la obra fuese entregada a un impresor.

La presumida edición primera, *A* (la de Burgos, con probable fecha de 1499) está falta de la primera hoja; empieza el texto con el argumento del primer Acto precedido por un grabado del encuentro de Calisto con Melibea en el huerto de Pleberio. Se ha calculado de manera convincente que la hoja perdida llevaba, aparte de la portada,

[9] Para la bibliografía celestinesca es imprescindible el estudio de Joseph T. Snow, *Celestina by Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest 1930-1985* (Madison, 1985). Para libros y artículos publicados después de 1985, véanse las bibliografías adicionales publicadas posteriormente por el mismo autor en distintos números de *Celestinesca.* Para el período anterior a 1930 el lector puede aprovecharse de Adrienne Schizzano Mandel, *"La Celestina" Studies: A Thematic Survey and Bibliography 1824-1970* (Metuchen, N.J., 1971).

no más que el acostumbrado íncipit y el "Argumento General" o relato conciso de la trama entera. No tenía tampoco los versos finales que después aparecerían en todas las ediciones. Según más tarde diría Rojas, los 'argumentos' o resúmenes que introducen cada acto no eran de su pluma, pero fueron añadidos por los impresores. Como iba a ser el caso con la mayoría de las ediciones antiguas de *LC*, el texto está ampliamente ilustrado con grabados que a veces sirven para indicar cómo se interpretaba entonces el libro. Seguramente no tenía idea el impresor burgalés de que había dado a luz una obra destinada a ser, durante largo tiempo, el más leído y el más famoso de todos los 'libros de entretenimiento' escritos en España.

El éxito de la *Comedia de Calisto y Melibea,* a primera vista sencilla historia ficticia de unos malogrados amores aristocráticos como otras muchas de la época, fue inmediato. Con fecha de 1500 apareció en Toledo una segunda o, más probablemente, tercera edición (*C*). Ésta ya llevaba nueva materia en forma de una carta del autor "a un su amigo" anónimo, once octavas acrósticas, y, al final del libro, seis octavas más de mano de un humanista profesional, Alonso de Proaza, que había actuado como corrector de la impresión. [10] Fue Proaza quien ahora llamaba la atención de los lectores sobre que Fernando de Rojas, por medio de sus versos acrósticos, se revelaba como autor de la obra en su forma "acabada". La última de las octavas de Proaza tenía la forma de un colofón rimado (pp. 616-7), colofón que iba a ser característica de las ediciones posteriores de *LC* y en el que se indicaba, o a veces sólo parecía indicar, el lugar y fecha de la impresión. Es muy probable que la intervención de Proaza tuviese lugar por vez primera en una edición salmantina perdida (*B*) del mismo año 1500. [11]

[10] Sobre Proaza y sus vínculos con *LC* véase D. W. Mcpheeters, *El humanista español Alonso de Proaza* (Valencia, 1961), especialmente cap. VII.

[11] Véase la nota 15 (abajo).

En 1501, y en Sevilla, se publicó una nueva edición de la *Comedia* (*D*). Hasta ahora no se han encontrado más ediciones de *LC* en la versión de dieciséis actos, pero como las citadas tres sólo están representadas por ejemplares únicos, es sumamente posible que, aparte de la presunta edición salmantina, hubiese otras ahora desaparecidas.

Poco después apareció una nueva versión de la historia de Calisto y Melibea con importantes cambios textuales. Entre ellos se incluía la sustitución en la portada de un nuevo título —*Tragicomedia*— en lugar de *Comedia*. La razón de la sustitución se explica de modo humorístico, o medio humorístico, al final de un largo Prólogo que ahora también aparecía por primera vez. El principal cambio textual fue la adición de nada menos que cinco actos nuevos. El primero de ellos fue injerido en medio del Acto XIV de la *Comedia* (véase la p. 504 de nuestro texto); los otros actos nuevos lo siguen uno tras otro hasta que la obra vuelve (p. 575) al texto primitivo en el mismo lugar donde lo había abandonado, pero con la diferencia de que ahora éste se ha convertido en el Acto XIX. Según se pretende explicar en el Prólogo, la adición de los nuevos actos se debía a que muchos lectores de la *Comedia* habían importunado al autor para que "se alargasse en el processo de su deleyte destos amantes [Calisto y Melibea]", petición a que, al creerle, Rojas hubiera cedido a pesar de no querer, como jurista profesional, reanudar sus trabajos literarios. Aparte de los actos añadidos, se hicieron, en la *Tragicomedia,* varias adiciones al texto original de la obra, algunas de ellas relativamente extensas. Hubo también algunas supresiones sin gran importancia. En algunas ediciones se da en la portada el título *'Tratado de Centurio'* a la materia nueva, como si fuese para llamar la atención sobre el hecho de que ésta introducía y daba un papel importante a un personaje enteramente nuevo de ese nombre.

¿Cuándo se publicó por vez primera la nueva versión de *LC*? Existen seis ediciones que, según sus respectivos colofones rimados, pretenden ser de 1502. Cuatro de ellas, al acreditar los mismos colofones, hubieran sido publicadas en Sevilla. Debido a las investigaciones del bibliógrafo

inglés F. J. Norton, dadas a conocer en 1966, ahora se sabe que ninguna es en realidad anterior a 1510 y que dos de ellas fueron impresas no en Sevilla ni en España, sino, entre 1516 y 1520, en Italia.[12] Como consecuencia de las pesquisas de Norton, resulta, pues, cosa singular, que la versión más antigua de la *Tragicomedia* que sobrevive es una traducción de ésta al italiano, publicada en Roma en enero de 1506 (*IT1506*).[13] El traductor era un español radicado en Italia, Alfonso Ordóñez (o Hordógnez). Ordóñez se valía de una perdida edición española de la *TC* (*E*) publicada a lo más tarde hacia principios de 1505.

Se ha supuesto que la existencia de cuatro ediciones sevillanas con fecha falsa de 1502 comprueba, a pesar del aparente engaño practicado por los impresores, que debe haber habido una edición auténtica de la *TC* publicada en Sevilla en aquel año. Según esta hipótesis, los impresores hubieran considerado el colofón rimado de Proaza como si fuese parte integral del texto mismo de *LC* que se había de conservar. Tal sugerencia parece excesivamente favorable a los impresores. Éstos hubieran fácilmente podido evitar cualquier malentendido cambiando las referencias originales de fecha y lugar de impresión en el colofón rimado, como hacían otros impresores. Al no querer tocar el colofón, se les ofrecía la posibilidad, también empleada por otros impresores, de acompañar la marca del impresor

[12] Norton, 1966, pp. 149-56. Los descubrimientos de Norton invalidaron varios juicios hasta entonces considerados concluyentes acerca de las fechas y la filiación de las ediciones primarias de la *TC*. Quien desee enterarse del contenido de los estudios en cuestión debe consultar Mandel, 1971, cap. 2.

[13] El 29 de enero de 1506, según explica el impresor. El traductor, en su colofón rimado, dice que la traducción misma es de 1505: "Nel mille cinquecento cinque apunto / Despagnolo in idiom(a) italiano / E stato questo oposcul(o) trasunto / ..." Hay edición moderna de esta traducción: Kathleen V. Kish, *An Edition of the First Italian Translation of the "Celestina"* (Chapel Hill, N.C., 1973). Sobre la traducción y lo que nos sugiere acerca del texto castellano perdido que seguía, véase el importante estudio de Emma Scoles, "Note sulla prima traduzione italiana della *Celestina*", *Studi Romanzi* XXXIII (1961), pp. 155-217.

con la verdadera fecha de la edición. Es posible que este deseo de atribuir la fecha 1502 a ediciones publicadas posteriormente tenga que ver con la pragmática real de julio de aquel año, que introdujo la licencia y censura de libros.

La primera edición española superviviente de la *Tragicomedia* está representada otra vez por un solo ejemplar —incompleto— de una edición no preparada con mucho cuidado. Se publicó en Zaragoza en 1507 (*F*).[14] Durante los seis años que seguían aparecen al menos cinco ediciones más, hasta que en Valencia, en 1514, vio la luz la edición "agora nuevamente revista y corregida" (*J*), que es, como ya mencionamos, nuestro texto base por lo que respecta a la *Tragicomedia.* Su corrector era el mismo académico, Alonso de Proaza, que había desempeñado dicha función con respecto a la *Comedia* unos catorce años antes. Ha habido desacuerdos entre los bibliógrafos acerca de la ascendencia textual de la edición de 1514, pero nadie duda de que tienen razón los editores modernos del texto de *LC,* que, a pesar de su fecha relativamente tardía, han preferido *J* a otras ediciones como texto más autorizado de la *Tragicomedia.* Se basa en una edición perdida de la *TC* de fecha muy temprana y que bien pudiera ser la *princeps.*[15]

[14] Para una descripción bibliográfica de *F* utilícese F. J. Norton, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520* (Cambridge, 1978), núm. 619. Hay juicios diversos sobre el valor del texto zaragozano. Marciales, 1985, I, dedica las pp. 223-31 al asunto y concluye "la cantidad de erratas, omisiones menudas y lecturas únicas es mayor que en ninguna otra edición" (p. 227). Para Erna Berndt Kelley, "Algunas observaciones sobre la edición de Zaragoza de 1507 de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*", en *La Celestina y su contorno social (Actas del primer congreso internacional sobre "La Celestina"),* director Manuel Criado de Val (Barcelona, 1977), pp. 7-24, las características textuales de *F,* en cambio, se pueden interpretar de modo muy positivo. Hay edición reciente del texto de *F* con introducción y notas, Fernando de Rojas, *La Celestina,* edición de Dorothy S. Severin (Madrid, 1987).

[15] Norton, 1966, pp. 152 y 155.

No se dio por terminada la evolución del texto de *LC* con la aparición de la *Tragicomedia* en veintiún actos. En 1526 se publicó en Toledo una versión en veintidós actos (*R*). El nuevo acto, según explicaba el subtítulo, se llamaba el "Auto de Trasso". No se lo atribuía a la mano de Fernando de Rojas, diciendo el editor explícitamente que "fue sacado de la comedia que ordenó Sanabria"; tanto el personaje como la comedia en cuestión siguen sin ser identificados. Traso es un rufián cojo, compadre de Centurio, mencionado de paso en los actos XVIII y XIX de la *TC* original. El nuevo acto, en las ediciones en que aparece, suele ser denominado "Acto XIX". A excepción de Miguel Marciales, la crítica moderna ha juzgado, a nuestro juicio con razón, el Auto de Traso obra artísticamente bastante inferior al resto de *LC*. Sin embargo, los lectores del siglo XVI parecen haberlo tratado con menos severidad, puesto que se han identificado seis ediciones del siglo XVI, la última de 1560, en que dicho Auto aparece.[16]

Según una hipótesis defendida con terquedad por Marciales, el oscuro Sanabria no sólo hubiera escrito el entremés que se conoce como el Auto de Traso, sino que sería el autor de aquellos actos y escenas de la *TC* propiamente dicha que tratan el tema de la pretendida venganza de Areúsa contra Calisto y Melibea, de la intervención de Centurio, de la decisión de Elicia de continuar manteniendo las actividades clandestinas de la casa de Celestina, etc. Fernando de Rojas, según esta hipótesis, no hubiera hecho sino cumplir sólo al pie de la letra con su promesa en el Prólogo de alargar "el proceso de su deleyte destos amantes". Marciales incluso llega a admitir la posibilidad de una edición perdido de 17 actos (*E1*) que sólo hubiera contenido semejante adición rojana (*op. cit.*, I, p. 6). Como la presente edición nuestra no pretende sino ofrecer un texto de *LC* tal como lo conocían los lectores de la Edad de Oro, no intentamos aquí señalar detalladamente

[16] C. H. Griffin, "Rare Editions of *La Celestina*", *MLR*, LXXV (1980), pp. 561-74.

la fragilidad de la argumentación con que Marciales apoya una tesis poco plausible.[17]

Deben mencionarse dos ediciones más antes de que demos fin a este esbozo de las metamorfosis principales de *LC* en el siglo XVI. En Salamanca, en 1540, un año antes de la muerte de Fernando de Rojas, se publicó una versión metrificada en coplas reales de la entera *TC* (Ff). Es obra de Juan Sedeño, jurista y autor él mismo. Según dice en su Prólogo, no ha añadido nada nuevo al texto del original "porque superfluo es lo que en lo perfecto se añade" (a ij *v*). Su paráfrasis poética ayuda a veces a resolver problemas que presenta el texto en prosa.[18]

Al ir adelantándose el siglo, el texto impreso de *LC* se alejaba cada vez más de la ortografía en uso y empezaba a presentar a los lectores problemas de interpretación lexicográfica y sintáctica. Adolecía, además, de muchos errores inevitablemente introducidos por los cajistas a lo largo del siglo. Como tentativa de poner término al mal estado del texto se publicó en Salamanca, en 1570, una edición cuya portada proclamaba que había sido corregida y enmendada "de muchos errores que antes tenía" (*SAL1570*).[19] El prólogo del librero salmantino Simón Borgoñón, dirigido al rector de la Universidad, llama la

[17] Sólo llamaremos la atención sobre el hecho de que el editor toledano, quien en 1526 incluyó el Auto de Traso en su edición (*R*), no identificaba esta adición con el Tratado de Centurio; su portada reza: "y nuevamente añadido el tratado de Centurio y el auto de Trasso y sus compañeros" (lámina de la portada en Clara Louisa Penney, *The Book called Celestina,* New York, 1954, p. 101). La primera mención, en las ediciones que quedan, del título "Tractado de Centurio", tal vez ocurrió ya en *F* (Zaragoza, 1507).

[18] BNMadrid R6601 y R9683. El primer ejemplar fue expurgado por un fraile en Madrid en julio de 1564, según el "último Expurgatorio del Santo Tribunal"; el segundo ejemplar no está tachado. Hay edición crítica multigrafiada de la obra de Sedeño publicada por Miguel Marciales (Universidad de los Andes: Mérida, 1971) que no hemos logrado ver.

[19] Sobre la edición de 1570 véase el estudio magistral de Emma Scoles, "Il testo della *Celestina* nell'edizione Salamanca 1570", *Studi romanzi,* XXXVI (1975), pp. 9-124.

atención sobre las correcciones (algunas de ellas sustanciales) introducidas con la ayuda de "algunos doctos", y sobre el hecho de que la obra está impresa "en forma y en letra nueva", es decir, en letra cursiva. Borgoñón, pues, ofrece una *Celestina* renovada para los lectores contemporáneos. Las numerosas enmiendas con frecuencia mejoran el texto, haciéndolo más claro, si bien a veces se pierde el exacto significado del texto original. No es cierto si las enmiendas representan únicamente las lecciones intuitivas de "los doctos" o si, como se ha sugerido, el corrector disponía de una excelente edición primaria ya perdida, o aun, tal vez, de un texto manuscrito fidedigno.[20] Aparte de su importancia textual, la existencia de *SAL1570* confirma que ya se consideraba a *LC* como obra clásica y, por consiguiente, merecedora de la atención erudita de los doctos académicos. Hay confirmación de esta actitud en la aparición por las mismas fechas de la imponente glosa de la *Tragicomedia* escrita en Granada por un jurista admirador de la obra.[21] Es de notar que Borgoñón no vacila en defender *LC* contra la hostilidad de los religiosos, quienes, alegaba, con frecuencia negaban la absolución de sus lectores (A 3 *r*).[22]

Con la edición salmantina puede decirse que, después de más de setenta años, las metamorfosis del texto de *LC* se dieron por terminadas. No hay prueba alguna de que, entre la terminación de la *TC* a principios del siglo y su muerte en 1541, Fernando de Rojas hubiese intervenido para nada en la historia textual de la obra asociada con su nombre. Si el libro era famoso, no lo era el nombre de su principal autor.

[20] *Ibid.*, p. 67.

[21] BNMadrid, Ms 17631. Sobre este comentario véase Russell, 1978, pp. 295-321. Prepara un estudio y edición parcial la Dra. Ivy Corfis.

[22] Imposible averiguar si este aserto es exacto. Se puede creer que Borgoñón exagerase algo la actitud de la clerecía con el fin de atraer más lectores a un libro condenado por ella, pero cuya circulación se permitía sin trabas.

Sea como sea, para los impresores y libreros, antes y después de su muerte, *LC* debiera haber sido un verdadero tesoro. Entre 1499 y 1634 se ha calculado que se publicaron unas 109 ediciones en castellano, cifras que ciertamente no son exageradas.[23] Incluyen no pocas ediciones en dicho idioma publicadas en Italia, en los Países Bajos y en Francia. Se advertirá que sobrepasan, y con mucho, el éxito editorial del *Quijote* en el siglo XVII. La obra también gozó de una fama europea que le atrajo lectores de muchos países por medio de las traducciones: por ejemplo, unas veinticuatro ediciones en francés, diecinueve en italiano, dos en alemán, cinco en flamenco, una con comentario docto en latín y, tal vez, una —perdida y que hubiera existido sólo en forma manuscrita— en hebreo. En inglés apareció hacia 1530 una traducción parcial escrita en verso y arreglada para las tablas, aunque se tenía que esperar hasta el siglo siguiente para una traducción magistral a dicho idioma. ¿Cómo explicar por qué una obra escrita por sus autores para un pequeño público de oyentes cultos castellanos de fines del siglo XV resultaba tener cualidades literarias que hicieron de ella un *best-seller* no sólo entre los hispanohablantes, sino también entre los otros lectores europeos? Intentar explicar la razón de este éxito fulminante es, desde luego, tarea principal de la crítica celestinesca. Por el momento sólo nos limitaremos a subrayar un hecho que indudablemente tiene que ver con el problema.

Desde una fecha temprana, parece que muchos lectores rechazaron el título que habían dado sus dos autores a la obra, reemplazándolo en sus discusiones de ella por un título que pronto se hizo popular, *Celestina* o *La Celestina,* nombre de la alcahueta-hechicera cuya personalidad domina la mayor parte de la acción. Juan Luis Vives cita la obra dos veces (1523 y 1531) con ese título, lo mismo que Juan de Valdés en sus observaciones críticas de hacia 1535. Un impresor de hacia 1518 había ya admitido el nombre de la alcahueta, al lado de los de los amantes, en la porta-

23 Marciales, 1985, I, p. 1.

da de su edición de la obra. La primera traducción francesa (1527) se titula sencillamente *Celestine.*[24] Como ya veremos, una característica de la obra es que todo está al revés de lo que requerían tanto la moralidad convencional como la tradición literaria de la época. La conversión de la malvada alcahueta-hechicera en 'heroína' titular, a expensas de los nombres de los dos nobles amantes, debe considerarse otro ejemplo de este proceso.

III. El problema de la autoría de "La Celestina"

La característica ambigüedad celestinesca abarca plenamente la cuestión de la autoría de la obra. Según asegura repetidas veces el bachiller Fernando de Rojas, *LC* es obra de dos autores: él mismo y otro, "el antiguo autor", que hubiera escrito el Acto I. Al mandar una copia del manuscrito de la *Comedia* al anónimo amigo a quien va dirigida la *Carta,* explica los motivos que le habían llevado a continuar y acabar la primorosa obra que había encontrado inacabada en forma manuscrita y sin nombre de autor. No en la *Carta,* sino en los versos acrósticos añade el dato de que el hallazgo del manuscrito, por su parte, tuvo lugar en Salamanca. Para que no se confundiese el trabajo de este autor anónimo con la continuación suya, continúa, había dejado sin tocar, tal como estaba en el manuscrito salmantino, toda la obra de su predecesor, llamándola el Acto I. Obsérvese que el Acto I ocupa más del 18 por 100 del volumen total de la *Comedia* burgalesa (*A*), estando dividido el resto en 15 actos.[25] Tal desproporción estructural apoya las declaraciones de Rojas al respecto.

La *Carta* en su forma impresa no lleva firma, pero en

[24] *Celestine. A Critical Edition of the First French Translation (1527)*... with an Introduction and Notes by Gerard J. Brault (Detroit, 1963).

[25] Marciales, 1985, I, pp. 21-2. El porcentaje se calcula a base de la tabla comparativa de líneas allí presentada.

los versos acrósticos Rojas, para los enterados, descubre su propio nombre y pueblo nativo: "El Bachiller Fernando de Rojas acabó la Comedia de Calysto y Melybea y fue nascido en La Puebla de Montalbán."[26] Por si acaso el lector de la *Comedia* no hubiese caído en la cuenta, el corrector Alonso de Proaza, a finales del libro, dedicaba una estrofa de sus propios versos a llamarle la atención al hecho de que podría hallar el nombre del continuador en dichos versos acrósticos. En el *Prólogo*, que aparece por primera vez en la *TC*, explica Rojas que era el "primer autor" quien había categorizado la obra como "Comedia", palabra que, como después veremos, se entendía en su sentido teatral.[27]

A pesar de estas declaraciones tajantes sobre la autoría, ha habido críticos que, desde el siglo pasado hasta hoy, han negado su veracidad. Con frecuencia su postura se funda en la supuesta improbabilidad de que una obra literaria tan singular pudiese ser creación de más de un solo escritor. Esta presunción ha llevado a conclusiones diversas. Una de ellas es que Fernando de Rojas debiera haber escrito toda la obra, ocultando por sus propios fines desconocidos su autoría del Acto I. Otra sugerencia es que, tal vez con la complicidad del verdadero autor, Rojas se habría apropiado la autoría de una obra que no era suya. Últimamente, como ya vimos, Miguel Marciales ha querido negarle la autoría de gran parte de las adiciones que se encuentran en la *TC*. Un estudio aún más reciente emite la hipótesis de que los doce primeros actos no son de Rojas.[28]

[26] Obsérvese que insiste Rojas de nuevo en su papel de continuador ("acabó").

[27] Según Rojas, el primer autor describió la obra como "comedia", dándole "*denominación del principio, que fue plazer*". Habla irónicamente; jamás se había intentado definir la clásica *comoedia* fijándose en cómo la obra en cuestión principiaba. Pero obsérvese que la observación de Rojas confirma que él veía el Acto I como obra placentera.

[28] F. Cantalapiedra, *Lectura semiótico-formal de "La Celestina"* (Kassel, 1986). Se quiere establecer en este estudio que la obra

Ya en el siglo XVII había algunos que se maravillaban de la unidad de una obra que tenía dos autores. El historiador de Talavera, Cosme Gómez Tejada, en su encomio de Fernando de Rojas, escribe: "Y lo que admiro es que, siendo el primer auto de otro autor (entiéndese que Juan de Mena o Rodrigo Cota), no sólo pareçe que formó todos los actos un ingenio, sino que es individuo..." [29]

Pero otros escritores más cercanos a la época de Rojas no encontraban problemas con la noción de dos autores, concepto bastante familiar tanto en la Edad Media como en los siglos posteriores. Juan de Valdés, el mismo estudiante de la estilística, incluso llegó a escribir que prefería el ingenio del primer autor al de Rojas. [30]

La verdad es que si se acerca al problema sin prejuicios previos, nada contradice de modo significativo los asertos de Rojas sobre la autoría de *LC.* [31] Al contrario, al escudriñar cuidadosamente el Acto I se da cuenta el lector de que este acto no está tan bien integrado con los actos siguientes como se ha supuesto. Las investigaciones lingüísticas establecen que el Acto I emplea con bastante frecuencia formas arcaicas y usos sintácticos que no aparecen, o que aparecen raras veces, en los actos siguientes (véase *Introducción - La lengua*). El estudio de fuentes revela que hay diferencias notables entre las que se incorporan en el Acto I (y la primera escena del Acto II) y las que figuran en el resto de la obra. Los refranes populares,

---

que cayó en manos de Rojas ya se extendía a doce actos. Rojas habría cambiado el primero y el último acto y añadido cuatro de su propia cosecha.

[29] BNMadrid Ms 8396. La biografía de Rojas se halla en los folios 256 *v*-257 *r* (véase también Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela,* III, Madrid, 1962, pp. 244-5). El borrador que dejaba Gómez de Tejada fue sacado en limpio por Fray Alonso de Ajofrín en Talavera en 1651.

[30] Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua,* ed. de Juan M. Lope Blanch (Madrid, 1969), p. 175.

[31] El examen de fuentes parece poner fuera de duda que el primer autor fue también responsable de la primera escena del Acto II. Es de suponer que Rojas declarase que su propio trabajo empezaba con aquella escena porque se había permitido editarla con vistas a su propia continuación.

tan característicos del diálogo celestinesco en general, aparecen con mucha menos frecuencia en el Acto I que en los actos siguientes.[32] Según estableció Lida de Malkiel, además de todo esto, Rojas, al introducir la obra a sus lectores, emplea con respecto a su propia identidad estratagemas tradicionales que en la Edad Media señalaban que el que escribía no pretendía ser el único autor de la obra en cuestión.[33] Mientras no se descubran datos más convincentes que con los que hasta ahora se ha buscado negar la veracidad de Fernando de Rojas acerca de la autoría de *LC*, hay, pues, que aceptar como la más probable su explicación.

El primer autor

¿Quién era el primer autor de *LC*? Fernando de Rojas discute el problema en términos característicamente equívocos. En la octava estrofa de sus versos acrósticos (versión de la *Tragicomedia*) ofrece dos sugerencias al respecto al alabar la obra de su predecesor:

> No hizo Dédalo, cierto, a mi ver,
> alguna más prima entretalladura,
> si fin diera en esta su propria escriptura
> Cota o Mena con su gran saber.

En el texto de la *Carta*, tal como está revisado en la *TC*, se repiten los nombres de estos dos escritores, aunque, al

[32] Según los cálculos de Marciales (1985, I, p. 82), el texto del primer autor contiene nada más que veinte refranes, comparados con 103 *sententiae* (sentencias), mientras desde la escena 2.ª del Acto II hasta finales del Acto XVI se encuentran 161 *sententiae* y 164 refranes.

[33] "el hecho de callar Fernando de Rojas su nombre y dejarlo asomar luego en el acróstico... es una práctica medieval frecuente en imitadores y refundidores para dar a conocer su incompleta autoría, y frecuente también en autores que escriben para un estrecho círculo literario a quien su nombre no es desconocido..." (María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, 1962, p. 15; ejemplos en p. 15, n. 5.)

mismo tiempo, Rojas allí insiste en que el primer autor hubiera podido no ser ninguno de los dos ("pero quienquier que fuesse, es digno de recordable memoria").

"Mena" es, desde luego, Juan de Mena, el más famoso poeta castellano del siglo XV (m. 1456). La atribución a él no es tan disparatada como creía la crítica antes de que se conociesen algunos trabajos suyos escritos en una prosa relativamente clara y libre del estilo archilatinizante característico de sus obras más conocidas.[34] Con todo, la autoría de Mena debe considerarse improbable, y eso no sólo por la cuestión de fechas. Podemos estar seguros de que el descubrimiento por Rojas en Salamanca de un manuscrito de una desconocida obra atribuible, o aun posiblemente atribuible, a un escritor tan admirado como Mena, no hubiera podido ocultarse o pasar inadvertido en los medios cultos castellanos de la época. La sugerencia de Rojas de que Mena era posible autor del Acto I debe considerarse más bien como término de comparación empleado por él para enaltecer el valor literario de la obra que había descubierto. Recordaría Rojas también que Mena había dejado sin acabar una obra suya —*Las coplas de los siete pecados mortales*— que fue terminada por Gómez Manrique y otros poetas.

La candidatura de "Cota" es mucho más plausible. Se trata otra vez de un conocido poeta —Rodrigo Cota (m. hacia 1504)— de la generación anterior a la de Rojas.[35] Cota era miembro de una familia de conversos toledanos perseguidos por la Inquisición. Era capaz de escribir duras y eficaces sátiras contra figuras políticas importantes que le habían ofendido. Su pluma satírica no exentaba a sus antiguos correligionarios, que respondían con odio. Pero

[34] Primero llamaba la atención sobre la variedad estilística de Mena, Lida de Malkiel, 1950, pp. 127 y ss.; para un ejemplo de la prosa "práctica" de Mena véase su *Tratado sobre el título de Duque*, introducción, edición y notas de Louise Vasvari Fainberg (Londres, 1976).

[35] Para la biografía de Cota véase Francisco Cantera Burgos, *El poeta Ruy Sánchez Cota (Rodrigo Cota) y su familia de judíos conversos* (Madrid, 1970).

su más famosa obra era un largo diálogo alegórico en forma de debate (*Diálogo entre el Amor y un Viejo*),[36] poema sutilmente logrado en el que un viejo, que se cree ya a salvo del tormento y de la desesperanza de la pasión amorosa, empieza denunciando a Amor cuando éste le visita en su huerta para tentarle a volver a amar. Sin embargo, vencido al final por las palabras seductoras de su visitante, se ofrece para ser de nuevo servidor de éste. Amor, cambiando en seguida de propósito, entonces se burla cruelmente del espectáculo de un viejo decaído que se cree ser capaz de volver a gozar de los placeres amorosos como si fuera hombre joven.

El tema, que es una denuncia más de los peligros de la pasión amorosa, evidentemente se prestaba a un tratamiento convencional, pero Cota lo maneja con notable originalidad. El diálogo entre los dos participantes está dotado de verdadera tensión dramática y, para expresarse, el poeta utiliza una serie de imágenes nuevas y vivas, logrando comunicar tanto el complejo de emociones que suscita en el viejo la invitación a volver a gozar de los placeres del amor como la falta de piedad con que Amor le recuerda lo que significa ser viejo. Rojas, como era de esperar, indudablemente se acordaba de la obra de Cota al escribir determinados pasajes de *LC* (véase *Introducción - Fuentes*). Sin embargo, no puede decirse que el estilo ni el punto de vista del poeta del *Diálogo* se reflejen en el Acto I de *LC*. El tema amoroso de ésta es, desde luego, muy distinto. De obras posibles de Cota en prosa no sabemos nada. Su biógrafo moderno no pudo encontrar datos acerca de su juventud que le relacionen con Salamanca. Sin embargo, tanto Rojas como él eran ambos de tierras toledanas, y es perfectamente posible que fuera allí donde se conociesen. Si

[36] Rodrigo Cota, *Diálogo entre el Amor y un Viejo,* ed. de Elisa Aragone (Florencia, 1961). En forma de Apéndice (pp. 109-31) imprime la autora una edición crítica de otro diálogo en castellano escrito en el siglo XV que lleva como título en el único manuscrito conocido *Interlocutores senex et amor mulierque pulcra forma.* Esta obra, de autor anónimo, imita muy de cerca el *Diálogo* de Cota, pero, a pesar de su dramatismo, es inferior a éste.

todo esto sólo permite postular que Rodrigo Cota es autor factible del Acto I, hay otro dato que añadir que puede interpretarse en su favor. Para disponer de él hay que volver al pasaje de los versos acrósticos citado arriba.

En la versión de la *Comedia,* en lugar de la alusión a Cota y Mena que encontramos en la *TC,* hallamos: "Si fin diera en esta su propria escriptura / corta: un grande hombre y de mucho valer." Se notará el desmañado encabalgamiento *escriptura...corta* y lo inconexo de la referencia al "gran hombre" y el resto de la estrofa. Sin embargo, los dos versos hacen perfecto sentido y se pierde el tosco encabalgamiento, si tomamos "corta" como errata de copista o impresor por "Cota". El hecho de que aparece el nombre de Cota en la versión revisada de la estrofa obviamente presta importante apoyo a esta hipótesis.[37] Hay que tener en cuenta también que Cota era figura controvertida en los círculos influyentes castellanos de la época y es, por consiguiente, difícil explicar por qué un joven jurista a principios de su carrera profesional le hubiera relacionado públicamente con la autoría de *LC* si no se sentía con obligación de hacerlo. No creemos que el caso a favor de Cota sea concluyente, como supone Miguel Marciales, pero es, sin duda alguna, bastante sugestivo.

Relacionado con este problema es la cuestión de otro anonimato, el del amigo a quien se dirige la *Carta del autor.* Esta carta sigue de cerca el patrón retórico del género epistolar que, con frecuencia, permitía que la carta se dirigiese a un destinatario imaginario. Pero esta epístola, a juzgar sobre todo por los datos ofrecidos hacia el final, parece haber sido dirigida a un personaje real. ¿Quién es, pues, este conterráneo de Rojas de quien éste había recibido importantes favores ("muchas mercedes de

[37] No se puede excluir la posibilidad de que fue el mismo Rojas, amigo de enigmas, quien organizó un "error de imprenta" sabiendo que, entre sus primeros lectores, los habría quienes, al oír los versos inconsecuentes de la *Comedia,* caerían en seguida en la cuenta de que él les estaba diciendo a escondidas que Cota era autor del Acto I.

vuestra libre liberalidad recibidas") y a quien se dirige de modo respetuoso? ¿Por qué, para los ojos de este mecenas anónimo, se dedica Rojas a enaltecer en términos tan hiperbólicos el valor literario y moral del manuscrito salmantino? Es tentador pensar en la posibilidad de que este correspondiente y el autor del Acto I son el mismo (¿Rodrigo Cota?). Pero eso es entrar plenamente en el dominio de la especulación.

Fernando de Rojas

El caso de Fernando de Rojas puede servir de prueba ejemplar de los problemas y peligros que pueden resultar cuando se intenta fiar del enfoque biográfico para acercarse a la obra literaria de un autor antiguo. Continuaba a vivir Rojas unos cuarenta años más después de que entregó la *Tragicomedia* al impresor. La documentación biográfica suya de que disponemos para aquellos años, documentación de absoluta normalidad, parece a primera vista no tener nada que ver con la personalidad del joven artista genial e innovador, hombre de perspectivas radicales, que escribió *LC*.

Nació Fernando de Rojas en La Puebla de Montalbán, localidad de la provincia de Toledo. No se sabe exactamente cuándo, pero lo más probable es que debía ser alrededor de 1473-6. Era converso de la cuarta generación. La sugerencia que su padre fuese condenado y quemado por la Inquisición parece carecer de cualquier fundamento sólido.[38]

[38] Se trata de parte de la hipótesis avanzada en Stephen Gilman, *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de "La Celestina"* (Madrid, 1978), *passim*. La versión original en inglés se llama *The Spain of Fernado de Rojas: the Intellectual and Social Landscape of "La Celestina"* (Princeton, 1972). Según dicho crítico, *LC* sólo puede entenderse recordando en todo momento el estado de converso de un autor obligado a aparentar una ortodoxia cristiana en la que no creía. La validez de la hipótesis de Gilman ha sido puesta en tela de juicio por, entre otros, Nicholas

Poco sabemos de la vida de Rojas hasta que, hacia 1488 o algo más tarde, y probablemente a los quince o dieciséis años de edad, se matriculaba en Salamanca. Allí, antes de pasar a la prestigiosa Facultad de Derecho, tenía, como todos los estudiantes salmantinos, que cursar tres años de estudios obligatorios en la Facultad de Artes.[39] Los temas estudiados incluían, además de los estudios latinos y la retórica, la lógica y la filosofía natural y moral según las doctrinas de Aristóteles y sus comentaristas medievales. Algo esporádicamente, sobre todo cuando la Universidad lograba contratar en Italia a un humanista profesional o a un estudioso de las letras más humilde del mismo país, se ofrecían clases, no siempre con aprobación de los estudiantes, sobre la obra de algunos de los más destacados escritores clásicos.[40] El texto de *LC* muestra (por

---

G. Round, *MLR*, LXX (1975), pp. 659-61; Keith Whinnom, *BHS*, LII (1975), pp. 158-61; Russell, 1978, pp. 343-75, y Miguel Marciales, *Carta al profesor Stephen Gilman sobre problemas de la "Celestina"*, 2.ª ed. en multígrafo (Mérida, Venezuela: Universidad de Los Andes, 1975), pp. 51-4 y 69-72. La sugerencia con respecto al padre de Rojas, hecha por un declarado enemigo de la familia, aparece por primera vez en un documento de principios del siglo XVII. Para los documentos relativos a Rojas y su familia véanse, entre otros muchos trabajos, M. Serrano y Sanz, "Noticias biográficas de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*, y del impresor Juan de Lucena", *RABM*, VI (1902), pp. 245-99; Fernando del Valle Lersundi, "Documentos referentes a Fernando de Rojas", *RFE*, XII (1925), pp. 385-96; XVI (1929), pp. 366-88, y XVII (1930), p. 183.

39 La Constitución de Benedicto XIII (26 de julio de 1411) dispone: *nullus studens in dicto studio ad baccalariatus in artibus, nisi prius in grammaticalibus competenter instructus, et per triennium de aliis artibus, saltem de logica nova et veteri, ac philosophia naturali ac morali audiverit* (Vicente Beltrán de Heredia, *Bulario de la Universidad de Salamanca (1219-1549)*, II, Salamanca, 1966, p. 25). Para las disposiciones parecidas de las *Constitutiones* de Martino V (20 de febrero de 1422), véanse Enrique Esperabé Arteaga, *Historia pragmática e interna de la Universidad de Salamanca*, I (Salamanca, 1914), p. 57, y *Bulario*, 1966, II, pp. 187-8.

40 En 1473 casi 150 estudiantes de latín votaron con unanimidad que, en lugar de estudiar a Terencio, querían que se usase como libro de texto el *Tobías* de Matthieu de Vendôme, 2.500 versos elegíacos de historia bíblica legendaria y de marcado gus-

ejemplo en sus traducciones de trozos del latín de Petrarca) que Rojas era, para aquellos tiempos, latinista competente. Sabía, además, manejar con destreza los preceptos estilísticos contenidos en los manuales de retórica a cuyo estudio el curso de Artes dedicaba mucha atención. Es de suponer que fuera durante su estancia en la Facultad de Artes que aprendió a apreciar las comedias de Terencio, con frecuencia libro de texto para los estudiantes de latín. [41]

Terminados con éxito sus años como *artista,* pasó a la prestigiosa Facultad de Derecho salmantina y al duro estudio de textos y comentarios característico de los trabajos de aquella Facultad. Antes de 1500, según explican los versos acrósticos de *LC,* había ya recibido el grado de Bachiller en Derecho, grado que suponía unos seis años de estudios especializados en ambos Derechos, si bien el estudio principal de Rojas era el Derecho civil o romano. [42]

No hay que confundir el grado de Bachiller en la Universidad antigua con el primer grado que se concede en las Universidades modernas. Para conseguir el bachillerato en Derecho en Salamanca se precisaba un total de nueve o diez años de estudio. Hacia finales de ellos, el aspirante al bachillerato tenía que participar un año o dos en tareas docentes dentro de la Facultad. [43] Se consideraba

---

to medieval (*Extractos de los libros de claustros de la Universidad de Salamanca, siglo XV (1464-1481)*, ed. Florencio Marcos Rodríguez, Salamanca, 1964, núm. 669).

41 A pesar de lo referido en la nota anterior, el valor de las comedias de Terencio como libro de texto para los estudiantes de latín había sido reconocido en España antes de finalizar el siglo. Para unos datos sobre el uso de Terencio como texto escolar en la Península léase más adelante: *Introducción - La comedia romana.*

42 *...ordenamus quod nullus studens in jure canonico vel civili ad gradum baccalariatus in Salmantino studio assumatur nisi in grammaticalibus fuerit competenter instructus, et expost, principaliter intendens circa scientiam juris canonici vel civilis, per sex annos... hujusmodi jus canonicum vel civile audiverit...* (*Constitutiones* de Martino V, *Bulario,* 1966, II, p. 187).

43 El párrafo citado en la nota anterior continúa con respecto a los ejercicios necesarios para el bachillerato en Derecho, "... *et*

perfectamente aceptable que un bachiller se presentase a las oposiciones a cátedra sin haber obtenido otro grado superior. El bachiller Rojas, cuando escribía *LC*, no era, pues, ningún neófito académico, sino un jurista con bastantes años de formación universitaria detrás de sí. Aunque asegura que escribir *LC* era trabajo "agena de mi facultad", hay pasajes de aquella obra que reflejan la perspectiva o los intereses de un escritor acostumbrado a ver las cosas desde el punto de vista de un jurista.[44]

Nada cierto se sabe de Rojas en los años que inmediatamente siguieron a la publicación de *LC*. Sin embargo, está establecido que su traslado definitivo de La Puebla de Montalbán a Talavera de la Reina (pueblo entonces de unos 6.000 habitantes), debió tener lugar durante el primer decenio del siglo nuevo. En Talavera se estableció como jurista profesional y allí residiría durante el resto de su vida. Por esa misma época se casó con Leonor Álvarez de Montalbán, hija de un converso toledano reconciliado que había sido procesado por la Inquisición toledana por los años 1480 y que sería encarcelado por ella una segunda vez en 1525.[45]

Fernando y Leonor Álvarez tuvieron siete hijos e hijas que alcanzaron la madurez. El hijo mayor, Francisco (n. antes de 1511), se licenció en Derecho en Salamanca y pasó la vida ejerciendo en Talavera y en otros sitios su profesión. Su hijo Fernando, nieto del autor de *LC*, era, en su turno, también licenciado en Derecho, pero mejoró bastante de situación profesional y social, llegando a ejercer el cargo honroso y lucrativo de abogado de la Audiencia Real en Valladolid.[46]

A la luz de los documentos relativos a la vida de nues-

---

decem in scholis publicis in diebus totidem publice legerit lectiones (*ibid.*).

[44] Ver ejemplos en Russell, 1987, pp. 323-40.

[45] Sobre la familia de Leonor Álvarez véase Gilman, 1972, cap. II y pp. 122-30.

[46] El nieto de Rojas dejó un 'Libro de memorias' que sobrevive en el Archivo Valle Lersundi, núm. 25, según Gilman, 1972, p. 31, n. 32.

tro Fernando de Rojas en Talavera se puede concluir que allí florecía sin problemas como jurista y como hombre de negocios. Sus vecinos parecen haber aceptado que fuera hidalgo. Poseía viñedos, colmenas, molinos, casas, además de varios censos. Cuando murió en 1541 se valoraban sus bienes oficialmente en algo menos de 400.000 maravedís (4.000 escudos de oro). No hay, desde luego, alusión alguna a otros ingresos en forma de derechos de autor porque no los había. Del éxito fenomenal de *LC*, según solía ocurrir en aquel entonces, se enriquecían los impresores, no el autor, hecho que tal vez se debe tener en cuenta al pensar en la extraña relación con su libro que tenía Rojas durante sus años talaveranos.

Se sabe que, en 1538, Rojas fue nombrado, a lo menos interinamente, alcalde mayor de Talavera. Según la inédita *Historia* de Gómez Tejada, ejercía el cargo en otras ocasiones; se lee en aquella *Historia* que "hizo [Rojas] algunos años en Talavera oficio de Alcalde mayor". [47] Pertenecía a la cofradía de la Concepción de la Madre de Dios de la misma población. En su testamento mandó que, aparte de los acostumbrados ritos y limosnas cristianos, su cuerpo, envuelto en un hábito de San Francisco, fuese enterrado en el convento de la Madre de Dios, convento con el que probablemente tenía relaciones profesionales.

A pesar de la apariencia de una vida tranquila y relativamente próspera de burgués profesional y de católico español de la época de Carlos V que estos datos parecen confirmar, sin duda tienen razón los estudiosos modernos que nos recuerdan que, como cristiano nuevo y con un suegro que todos sabían había sido condenado dos veces por la Inquisición, Rojas siempre debía estar receloso de que un azar imprevisible o una denuncia injustificada viniera un día a hundir todo el edificio de su vida. Sin embargo, no hay absolutamente nada en lo que sabemos concretamente de esa vida que justifique la sugerencia de que

[47] *BNMadrid, Ms 8396, fol. 256 v. Véase también la nota 29.*

su aparente ortodoxia era mero disfraz hipócrita.[48] Al contrario, sus parientes conversos parecen haberle considerado personaje bien visto por las autoridades inquisitoriales; cuando el segundo proceso de Álvaro de Montalbán, éste recordaba al tribunal, como si fuese parentela que testificase a su propia respetabilidad, que su hija estaba casada con "el Bachiller Rojas, que escribió *Melibea*".[49] Quiso nombrar a este yerno abogado como su defensor, petición que fue rechazada, probablemente por su parentesco con el acusado.[50] No fue la única ocasión en que parientes o descendientes suyos llamaban la atención sobre el hecho de que estaban emparentados con el autor de *La Celestina.*

Después de la publicación de la *Tragicomedia,* y a pesar del éxito fulminante del libro, Rojas no volvió, que sepamos, a escribir ninguna otra obra. Parece como si, al observar dos veces en los preliminares de *LC* que escribir una obra literaria era actividad ajena a su estado de jurista, quisiese que se tomase ahora en sentido literal lo que normalmente era mero *topos* retórico. Aunque se publicaban edición tras edición de la obra durante sus años en Talavera y se la citaban escritores extranjeros y se la traducía a otros idiomas, todos los datos sugieren que él se desinteresaba lo más que podía de aquel brote genial de su juventud. Cuando murió, el inventario que se hizo de sus

[48] Un alarde puramente imaginativo de Gilman (1972, pp. 483-6) le lleva a dibujar al Rojas moribundo deseoso de despedirse de la vida según la costumbre judaica, pero obligado, en un último acto de hipocresía, a aparentar una muerte cristiana para evitar que su familia tuviera problemas con el Santo Oficio.

[49] M. Serrano y Sanz, p. 116.

[50] La Inquisición insistió en que nombrase como defensor a una persona "sin sospecha". No es nada cierto que el rechazo del yerno fuese debido a la ascendencia conversa de Rojas; como señala Otis H. Green ("Fernando de Rojas 'converso' and 'hidalgo'", *HR* (1947), pp. 384-7), la frase 'sin sospecha' probablemente quería indicar 'sospechoso de parcialidad por parentesco'; efectivamente hay varios casos en que la frase se emplea en los pleitos para aludir a un testigo, abogado, juez, etc., que se consideraba falto de imparcialidad por razones de parentesco, enemistad, etc.

libros menciona la presencia de un solo ejemplar de "*El libro de Calisto*".[51] Tal vez más significativa es la ausencia de cualquier ejemplar de las continuaciones de la obra que aparecieron en vida de Rojas: la *Segunda Celestina* (1534) y *La tercera parte de la tragicomedia de Celestina* (1539). Con todo, los títulos que había en la biblioteca muestran que mantenía su interés tanto en la literatura amena como en la literatura doctrinal durante sus años talaveranos, y que, si suponemos que no había encubrimiento, sus gustos eran enteramente ortodoxos.[52]

No puede decirse que, a juzgar por la evidencia de que disponemos, sus hijos mostraban mucho interés en la famosa obra literaria. A la muerte, en 1546, de Leonor Álvarez, se tenía que disponer de la biblioteca de libros en romance que había pertenecido a Rojas. El hijo mayor, el licenciado Francisco, no quiso para sí el mencionado ejemplar paterno de *LC*. El libro pasó a manos de otro hijo, siendo valorado entonces en diez maravedís, o sea, el precio de medio pollo.[53]

IV. El género

La comedia romana

No cabe duda que, para sus dos autores y sus primeros lectores, *LC*, aunque obra evidentemente no representable en las tablas, pertenecía al género dramático. Si Rojas en la carta al anónimo amigo alaba la originalidad del manuscrito salmantino que había encontrado, poco después lo coloca firmemente dentro de la tradición de la *comoedia*

[51] Valle Lersundi, 1929, p. 382.

[52] Sorprende hallar en el inventario de los libros rojanos nada menos que ocho títulos de libros de caballerías, género literario aparentemente tan opuesto al gusto escéptico e irónico de quien escribió *LC*.

[53] Según el testamento e inventario de libros y otros bienes de la difunta Leonor Álvarez fechado el 21 de agosto de 1546 (Archivo Valle Lersundi; véase también Gilman, 1972, p. 456).

latina. A pesar de estar escrita en lengua vernácula y de desbordar a cada momento las perspectivas tradicionales y los límites formales de este modelo, *LC*, efectivamente, tiene hondas raíces directas en dicha *comoedia* y en la de la mutación cuatrocentista de ésta que se ha designado como 'comedia humanística'. Sin la *comoedia* latina, tanto en su forma clásica como en su forma humanística, no hubiera podido tener existencia *LC*.

Como ya recordamos, las seis comedias de Terencio, debido a la pureza y fluidez conversacional de su latín y a su contenido a la vez divertido y sentencioso, servían con frecuencia durante la Edad Media y el Renacimiento de libro de texto escolar para los que hacían su aprendizaje en latín. Los maestros y profesores pasaban por alto el hecho de que la trama de aquellas comedias, como la de *LC*, versaba sobre la seducción de muchachas jóvenes y las intrigas de criados, cortesanas y alcahuetas. Las comedias de Plauto, en cambio, eran mucho menos familiares a los latinistas de la España cuatrocentista. Los indicios ciertos de una influencia plautina en *LC* son escasos. Cuando parece haber huella de Plauto en ella es probablemente a través de la comedia humanística italiana en la que a veces indudablemente influyó este comediógrafo latino.

Aun antes de que el lector de la *Comedia* empiece la lectura del texto de la obra propiamente dicho, el mismo Rojas, en sus versos acrósticos, ya le invita a notar la conexión con Terencio. Declara en ellos que la obra del primer autor era superior a la de la comedia terenciana. Los hiperbólicos versos finales de Proaza también amplificaban de modo pedantesco los vínculos entre *LC* y la comedia antigua griega y latina, asegurando que se debe anteponer "la cómica mano" de Rojas a la de toda una serie de escritores antiguos de comedias (p. 612-3).[54]

[54] Para la fortuna de Terencio en la España medieval, véanse Edwin J. Webber, "Manuscripts and Early Printed Editions of Terence and Plautus in Spain", *RPh* XI (1958), pp. 29-39, y Luis Gil, "Terencio en España: del Medievo a la Ilustración", en *Estu-*

Al proceder a la lectura del texto, cualquier lector familiarizado con la obra de Terencio se da cuenta del abolengo latino, terenciano, de la obra. Al proclamar el íncipit que Rojas tenía el propósito de ofrecer "aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisongeros sirvientes", reconocería en seguida el parecido con una pretensión característica de las comedias de Terencio.[55] El Argumento General, escueto resumen de la trama de la obra que precede el comienzo de la acción, recuerda los sucintos resúmenes (*periochae*) añadidos a los textos de Terencio en el siglo II a.C. Incluso el *Prólogo,* introducido por vez primera en la *Tragicomedia,* refleja, en cuanto discusión de temas de crítica literaria relacionados con la obra, el *Prologus* latino, innovación introducida por el mismo Terencio en la comedia clásica. Como para subrayar la ascendencia de la obra castellana, ésta hacía suyos no pocos nombres de personajes terencianos: Sempronio, Pármeno, Crito, Sosia, Cremes, etc. Efectivamente, todos los nombres personales usados en la obra, aun los que no son de origen terenciano, son, como pedía la costumbre romana, 'nombres hablantes' que, en su mayoría derivados del griego, personifican un rasgo principal del carácter en cuestión.[56]

---

dios de humanismo y tradición clásica (Madrid, 1984), pp. 95-8 y *passim.* Para Terencio como libro de texto en la Salamanca cuatrocentista ver Félix G. Olmedo, *Nebrija en Salamanca (1475-1513)* (Madrid, 1944), p. 37.

[55] *qui magis licet currentem seruom scribere, / bonas matronas facere, meretrices malas, / parasitum edacem, gloriosum militem / puerum supponi, falli per seruom senem, / amare, odisse, suspicari?* (*El Eunuco,* prologus, vv. 36-40).

[56] 'Calisto' es del griego *Καλιστος,* 'hermosísimo'. Según Covarr., 'Melibea', en griego, "vale tanto como dulçura de la vida" (p. 798); el primer autor puede haberse acordado del pastor Meliboeus de la Égloga I de Virgilio. La tradición del Siglo de Oro derivaba el nombre 'Celestina' del lat. *scelestus,* 'malvado', 'canalla', pero sus orígenes pueden ser más complejos (véase *Introducción - Los personajes*). Como 'nombre hablante' de un personaje de la alta nobleza Pleberio, palabra que tiene evidente relación con lat. *plebeius,* 'plebeyo', representa una de las ambigüedades de *LC* difíciles de resolver. Tal vez se debe a un intento de respetar a me-

Al lector castellano del siglo XVI debía llamarle la atención, desde la primera escena del Acto I, un rasgo del diálogo que hacía pensar inmediatamente en la ascendencia latina, erudita, de la obra. En ésta, cualquiera que sea la situación social de los personajes que dialogan entre sí en castellano, el único pronombre personal que ellos emplean para dirigirse uno a otro es el *tú* normal en latín. Como se sabe, semejante uso del *tú* era totalmente ajeno al castellano hablado o escrito de la época en que escribían los autores de *LC*, siendo notoria la insistencia de los españoles en que se observasen rigurosamente las reglas complicadas por las que, por medio del tratamiento, se indicaban y mantenían las distinciones sociales.[57] Además de actuar como señal del parentesco latino de la obra y de su estado de artefacto literario poco interesado en reflejar directamente las realidades cotidianas, este uso exclusivo del *tú* ofrece nuevo ejemplo, esta vez lingüístico, de cómo *LC* subvierte los aceptados valores sociales de la colectividad en que nace.[58]

Otro rasgo que puede achacarse al ejemplo de la comedia latina es el intento de mantener una distancia entre el mundo cotidiano en que vivían los lectores y el mundo en que pasa la acción. Ambos autores localizan su obra en una ciudad cuyo anonimato guardan con cuidado. También intentan evitar, si bien no siempre con éxito, el uso de términos lingüísticos obviamente vinculados al mundo castellano.[59] Recordamos cómo Terencio y Plauto,

---

dias la regla clásica según la cual el decoro pedía que personajes de la clase alta no participasen en una comedia.

[57] Rojas sólo emplea el *vos* de cortesía en la *Carta* dirigida al anónimo amigo y en los versos acrósticos. Lo emplea también una vez, con intención humorística, en el texto propiamente dicho; Pármeno, airado, trata de 'don', con el verbo en segunda persona del plural, a un caballo de Calisto (II, 4.ª, p. 277).

[58] Compárese el cuidado con que el Arcipreste de Talavera hace que sus mujeres parlanchinas respeten las leyes del tratamiento (Alonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. de J. González Muela, Madrid, 1970, pp. 109, 174-5, etcétera).

[59] Para ejemplos del intento de evitar el empleo de términos monetarios, pesos, medidas, etc., específicamente castellanos, véan-

aunque localizan la acción de sus comedias dentro o cerca de una Atenas nominal, se cuidan de no presentar el escenario de la acción a su público romano con ningún detalle que le dé cualquier sentido de realidad geográfica o cultural. Los autores de la obra castellana optan por el anonimato geográfico total, decisión que contribuye poderosamente a la eficacia artística de la obra, dotándole de un sentido de universalidad ambiental que la distingue de la mayoría de las continuaciones celestinescas de la época de Carlos V, en las que, por el contrario, el autor con frecuencia localiza la acción con esmero en una ciudad española que identifica y describe.

Si pasamos a examinar las características internas de la obra, saltan a la vista nuevos rasgos que recuerdan los usos de la comedia latina.[60] Hay, por ejemplo, el frecuente empleo del aparte como estratagema cómica o para comunicar directamente con el público a espaldas de los otros personajes presentes. Como Terencio, los autores de *LC* tienden a presentar a los personajes en forma de parejas que desempeñan juntas el mismo oficio, pero que tienen personalidades distintas: Sempronio y Pármeno, Tristán y Sosia, Elicia y Areúsa.

Los personajes mismos también tienen con frecuencia sus orígenes en los personajes estereotipados del teatro terenciano, si bien son desarrollados en *LC* con una amplitud, complejidad y penetración psicológica que no ambicionaba la comedia latina. Así Calisto está inspirado últimamente en los jóvenes amos-amantes irreflexivos terencianos que se dejan manipular por sus siervos. Sempronio es descendiente directo del *servus fallax* o falso siervo de Terencio, siervo astuto, hablador, atrevido, que controla la

se *passim* las notas al texto. Al avanzar la obra Rojas dedica menos cuidado a un propósito condenado de antemano a fallar debido a la relación de la lengua vernácula con la realidad hispánica.

[60] Ver, entre otros, E. Webber, "The Literary Reputation of Terence and Plautus in Medieval and Renaissance Spain", *HR*, XXIV (1956), pp. 191-206, y Lida de Malkiel, 1962, pp. 29-32, y *passim*.

intriga. Opuesto a él es el siervo leal (*servus fidelis*), representado, antes de que Celestina logre corromperle, por Pármeno.

Hay otra deuda para con la comedia latina que, aunque de modo fortuito, contribuye a la formación del aire de alta tensión dramática que, con frecuencia, envuelve *LC*. Nos referimos al reducido número de personajes que participan en el diálogo. Son catorce (quince si admitimos las cuatro palabras que se permiten a Crito). En las comedias terencianas el número de personajes varía entre diez y catorce, número enteramente adecuado para el tipo de trama de ámbito restringido que se maneja en ellas. Pero en *LC*, con sus frecuentes alusiones a un mundo más allá del que se nos permite ver, este reducido número de participantes activos crea una impresión de que todo lo relacionado directamente con la trama pasa, aunque haya mudanzas de escenario, en un ambiente hermético, aislado y febril, de acción concentrada. Fuera de ese ambiente, pero en contacto con los que viven en él, sabemos que hay más gente de todo tipo, guardias de la casa de Pleberio, sirvientes, clientes de Celestina, clérigos, jueces, la ronda, los amigos de Pleberio, los compañeros de Calisto, etc. Pero, puesto que en *LC* existir es poder establecer su ser mediante la participación en el diálogo, la mayoría de aquellas personas jamás vistas ni oídas sólo gozan de una existencia borrosa. No participan en la trama.[61] Estamos ante el resultado inevitable de un intento de ajustar el elenco de participantes normal en la comedia latina a un tipo de historia que, por no limitarse la acción a un solo lugar, y debido a su complejidad relativa, lógicamente pide la participación activa de un número de representantes más elevado.

[61] Hay una notable excepción: doña Claudina, aunque muerta ya hace tiempo al empezar la acción, está presente en la obra como personaje muy bien definido. La antigua maestra de Celestina, madre de Pármeno, se nombra primero en el Acto I, 10.ª, pero es a la Celestina de Rojas que se debe el largo relato de las actividades de la desaparecida maga (cfr. VII, 1.ª). Doña Claudina puede considerarse figura más bien novelística que dramática.

Otra tradición de la comedia romana parece ser responsable de otra característica inesperada de la obra. Por más que ambos autores insistan en la sangre azul y la gran riqueza de Pleberio y en la nobleza y cómoda situación económica de Calisto, la impresión de ellos que se comunica al lector es que viven en un ambiente sorprendentemente tacaño y burgués. No creemos que este fenómeno se deba achacar a ninguna incapacidad de los autores de *LC* para dibujar ambientes nobles. Es que, según las normas de la comedia clásica, los principales personajes debían ser gente de estado social mediano.[62] Había, así, una contradicción fundamental entre el compromiso a contar la historia de unos amores aristocráticos y el hecho de que el instrumento escogido para hacerlo es una forma literaria creada para dibujar escenas de vida burguesa. Esta contradicción ya se deja ver de modo abierto en la obra del primer autor.[63]

A veces los críticos han creído descubrir en *LC* unas características que, a despecho de los datos que acabamos de citar, la alejan definitivamente de la comedia latina y de la teatralidad en general. Una es el gran número de "actos" y, por consiguiente, la evidente imposibilidad de montar *LC* en las tablas. Este reparo, sin embargo, pierde mucha de su fuerza aparente cuando nos enteramos de cómo se veía la comedia latina durante la Edad Media y hasta hacia fines del siglo XV. Es, así, un error suponer

[62] Ya Aristóteles (*Poetica*, IV, xvi, 5) había declarado que la comedia era una representación de los hechos de personas 'inferiores'. Posteriormente era lugar común que los personajes de una comedia no podían ser gente estimada en mucho por la sociedad, clasificación que abarcaba a la clase burguesa romana tanto como a la clase servil.

[63] El argumento general insiste en que es Calisto "de noble linaje..., de linda criança". Sorprende leer en seguida que es "de estado mediano". Igual contradicción se pone en boca de Sempronio (I, 4.ª, p. 229), donde, en medio de la loa de los dones naturales del joven caballero comenta, en una alusión a su situación económica, que "Fortuna medianamente partió contigo lo suyo". Los costosísimos regalos de oro de su estuche de joyas que da Calisto a Celestina manifiestan que es caballero rico.

que las comedias de Terencio (y de Plauto) siempre han tenido la forma estructural (división en cuatro o cinco actos) que se les atribuye hoy. En realidad, la división de la comedia latina en actos era desconocida tanto en la Antigüedad como en la Edad Media. En la época clásica, una comedia se representaba sin intervalos desde el principio al fin, estructura que se conservaba en los manuscritos terencianos medievales, en los que también se trataba a los textos terencianos como si fuesen escritos en prosa, siendo la métrica del comediógrafo latino demasiado compleja para los latinistas de la Edad Media. La única división reconocida por la comedia latina era la ofrecida por los cambios de escena (*scaenae*), que era, sin duda, la forma adoptada por el primer autor.[64] Es, pues, anacronismo patente suponer que el mero hecho de que *LC* no se limita a cuatro o cinco actos represente un abandono de la forma de la comedia terenciana.

Pero eso dicho, ¿cómo explicar la gran proliferación del número de actos, cada uno de extensión muy variable, que caracteriza ambas versiones de *LC*? ¿Cómo explicar, también, la arbitrariedad aparente con que se practica dicha división? Para contestar a la primera pregunta cabe recordar las octavas finales del corrector Proaza: la obra se escribió para ser recitada por un solo orador ante un pequeño público de acuerdo con las teorías de San Isidoro sobre el modo de representarse la comedia clásica.[65] Parece que tanto el primer autor como después Rojas, se dieron cuenta de que, en una tal situación, no había en realidad razón alguna, aparte de la tradición, para restrin-

[64] En los Mss. e incunables de Terencio y de Plauto las distintas escenas no se indican por medio de la numeración. Un cambio de escena se señalaba a lo más por la inserción en el texto de los nombres de los personajes que iban a participar en la escena a venir. En las antiguas ediciones de la *Comedia* y de la *TC* puede faltar cualquier aviso externo de un cambio de escena, a menos que aparezca un grabado en aquel lugar del texto.

[65] Para una discusión del asunto véase el estudio de Joseph R. Jones "Isidore and the Theater", *Comparative Drama*, XVI (1982), pp. 26-48.

gir la extensión de la obra a la acostumbrada duración de esa comedia. Era un descubrimiento genial que permitía adaptar la técnica y las tradiciones del teatro clásico a la narración pormenorizada de una historia compleja de amores.

Se ha intentado negar que el modo de dividir *LC* en actos sea tan arbitrario como parece. Según un crítico contemporáneo se trata de un proceso enteramente racional, pero que pide al lector que abandone las ideas tradicionales sobre la función del acto.[66] Dudamos mucho que Rojas haya formulado toda una teoría nueva sobre el acto. Quien podía juntar la obra entera del primer autor bajo la rúbrica de 'Acto I' debía conceder poca importancia técnica al término. Las palabras de Rojas al final de la *Carta* indican, además, que estaba dispuesto a confundir acto y escena (p. 187, n. 27). Los humanistas de fines del siglo XV y principios del siglo XVI, lectores del comentario de Donato sobre Terencio y de los versos de Horacio sobre la teoría del teatro, impusieron entonces a la comedia antigua divisiones en actos no menos arbitrarias que las que dejan perplejo hoy al lector de *LC*.[67] Es de sospechar que, en ambos casos, se trata de un intento de dar una apariencia de supuesta respetabilidad clásica a las obras en cuestión, aun si no se entendía bien la diferencia entre acto y escena.

La comedia humanística italiana

La importancia de la relación entre *LC* y la comedia humanística italiana, sugerida hacía tiempo por Menéndez y Pelayo, fue establecida de modo convincente por José María Casas Homs en 1953.[68] María Rosa Lida de Mal-

[66] Gilman, 1982, pp. 143-86.

[67] Horacio, en su *Ars poetica,* insiste en los cinco actos, pero el contexto indica que está pensando en normas aplicables a la tragedia.

[68] J. de Vallata, *Poliodorus, comedia humanística desconocida,* introducción, estudio, transcripción y notas por José María

kiel, siguiendo la misma pista, dedicaba en 1962 importantes páginas a comentar y aclarar dicha relación.[69]

Las comedias italianas, siempre escritas en latín, descendían en línea directa de las comedias de Terencio y, a veces, de las de Plauto. Se trata de un género literario menor que se cultivaba principalmente en los círculos universitarios italianos.[70] Según concluye Stäuble,

> las comedias clásicas proporcionaban el cuadro natural, la forma exterior dentro de la que los autores nuevos se movían, aun cuando intentaban escribir obras más originales y más conformes a sus propios tiempos.[71]

La comedia humanística, pues, no seguía ciegamente sus modelos clásicos. Tenía carácter innovador. Con razón observaba Lida de Malkiel que "aspira evidentemente a una representación de la realidad más rica, libre y movida que la de la comedia romana",[72] cualidad que obviamente diferencia también *LC* de las obras de Terencio.

Los preliminares de la obra castellana indican en seguida que Fernando de Rojas debía estar familiarizado con algunas comedias humanísticas. En la *Carta del Autor* se encuentran reunidos una selección de los mismos lugares comunes que solían emplearse en la materia preliminar de

---

Casas Homs (Madrid, 1953); artículo-reseña de Lida de Malkiel, *NRFH*, X (1956), pp. 415-39. El Ms. cuatrocentista de *Poliodorus* (ahora en la Biblioteca Colombina) fue comprado por Fernando Colón en Londres en 1522.

[69] Lida de Malkiel, 1962, pp. 37-50, y *passim.*

[70] Para un valioso estudio del género, véase Antonio Stäuble, *La commedia umanistica del Quattrocento* (Florencia, 1968); *Teatro goliardico dell'umanesimo,* a cura di Vito Pandolfi e Ermina Artese, introduzione di Vito Pandolfi (Milán, 1965), reproduce el texto de diez comedias humanísticas, la mayoría acompañadas de sus versiones italianas.

[71] Stäuble, pp. 147-8.

[72] Lida de Malkiel, 1962, p. 39. La expresión "representación de la realidad" debe entenderse, claro está, no como un intento de *copiar* la realidad tal como es, sino en el sentido tradicional de la mimesis literaria —es decir, como imitación convincente de la realidad producida por los procesos del arte.

estas comedias, pero de los que no hay huella en las comedias clásicas: el autor se excusa por haber abandonado un rato sus estudios profesionales con el fin de escribir una mera obra de pasatiempo; pretende sólo haber empleado muy poco tiempo en dicha tarea, pretensión que recuerda la declaración poco convincente de Rojas de que también habría escrito él los quince actos suyos durante los quince días de unas vacaciones. Hay otros reflejos en la *Carta* de las disculpas, desde luego simuladas, con que introducen los autores italianos sus obras: garantías de que si éstas representan un trabajo ajeno a sus estudios profesionales, aquel hecho de ningún modo debe interpretarse como indicio de una falta de dedicación a aquellos estudios; insistencia en la juventud o estado estudiantil del autor, etc. (véanse, por ej., los preliminares del *Poliodoro* o la declaración de Alberti de que escribió su *Philodoxus* a los veinte años). La supuesta y nada trascendental intención didáctica que se proclama en los preliminares del libro castellano recuerda la presencia de parecidas pretensiones que se encuentran en los *prologi* y los *argumenta* de las comedias humanísticas; por ejemplo, en el *Paulus* de Pietro Paulo Vergerio (de hacia 1390), obra que su autor denomina *comoedia ad iuvenum mores corrigendos.* Al asesorar con cuánta seriedad se deben tomar las pretensiones didácticas de *LC,* hay que tener en cuenta que, en las obras italianas, el propósito moral suele dar la impresión de haber sido añadido *ex post facto,* como para mofarse del trillado *topos* literario del 'enseñar deleitando'. [73] De hecho, una gran diferencia entre la comedia romana y la comedia humanística (y entre aquélla y *LC*) está en la introducción, en parte con evidente intención cómica, de escenas pornográficas.

Pero es en el campo de los temas y de la técnica narrativa donde encontramos la influencia más crucial de las comedias italianas en la obra castellana, influencia que indudablemente había llevado al primer autor a emprender el experimento literario que conocemos como el Acto I

[73] Stäuble, pp. 220-1.

de *LC*. Es importante reconocer que muchas de las obras italianas representan un intento deliberado de transferir al campo del drama historias de amores características de los cuentos cortos en prosa de la época, transferencia a la que estos cuentos, por su latente carácter dramático, se prestaban admirablemente.[74] No será, pues, por mera coincidencia que la crítica celestinesca haya notado semejante relación entre la intriga de *LC* y las narrativas de amores en prosa que se leían en Castilla hacia fines del siglo XV (véase *Introducción - Las fuentes*).

Tenía la temática de la comedia humanística otra característica que la distanciaba de la comedia clásica: la contemporaneidad, rasgo que conduce a veces a que la trama se base en reminiscencias autobiográficas o en casos históricos de fecha muy reciente. Así asegura Antonio Barzizza que la *Cauteriaria* cuenta una historia recién acaecida. León Battista Alberti, a pesar de localizar la acción del *Philodoxus* en el mundo antiguo, maneja abiertamente una trama de inspiración autobiográfica.

Otro tema celestinesco que parece reflejar una preocupación especial de aquellas obras es la insistente y mordaz sátira anticlerical. Clérigos de diversos rangos eclesiásticos, entre ellos frailes y monjas, son presentados en la obra castellana (siempre sin que aparezcan en el diálogo) como entre los principales y más dedicados clientes de la alcahueta. Pasa lo mismo con frecuencia en las comedias humanísticas en las que el anticlericalismo puede llegar a ser asunto principal de la obra. La sátira anticlerical celestinesca es tanto más eficaz porque ninguno de los personajes de la obra muestra la menor desaprobación o sorpresa ante la conducta escandalosa de la clerecía.

Siendo las costumbres del mundo estudiantil y universitario tema tan frecuente en las comedias italianas, puede sorprender que ese mundo casi no existe en *LC*, a pesar de que todo sugiere que la obra castellana tiene estrecha rela-

[74] "I rapporti tematici della commedia umanistica con la novellistica sono molto piú importante di quelli con il teatro medioevale" (*ibid.*, p. 162).

ción con la Universidad de Salamanca. Hay una sola mención de estudiantes en la obra entera (I, 7.ª, p. 242). Respecto a la localización, *LC* tampoco sigue el ejemplo de las comedias humanísticas, que, con frecuencia, colocan sus historias en una ciudad o universidad que identifican esmeradamente. A pesar de que hay muchos datos urbanos en la obra castellana (nombres de calles, alusiones a iglesias particulares, mención del río, localización de las tenerías, etc.), tanto el primer autor como Rojas, como ya se ha notado, dejan en el más absoluto anonimato a la ciudad misma donde se sitúa la acción. Incluso parece que Rojas introduce algún que otro rasgo geográfico destinado a despistar a quienes se inclinen a identificarla con Salamanca. Esta reserva, más típica de la comedia terenciana que de la humanística, presta un valioso aire de universalidad a *LC*. Es probable, sin embargo, que se deba más bien a la prudencia que a ninguna consideración artística; en un contexto castellano del siglo XV, referencias a un mundo estudiantil universitario hubieran en seguida identificado a Salamanca como probable lugar de la acción. [75]

En el campo de la técnica hay otros rasgos que reflejan los usos empleados por las comedias italianas más bien que los de la comedia romana. Como correctamente observa Lida de Malkiel, en Terencio no hay intercambio dialogal que no sirva para adelantar directamente la acción central de la comedia. En cambio, la mayoría de las comedias italianas prefieren emplear un tipo de diálogo de alcance más abierto y que no vacila en alejarse del tema central para tratar otros asuntos que interesan al autor. También buscan sustituir las figuras estereotipadas de la comedia clásica por caracteres más complejos y más originales, situándolos en sus individuales circunstancias sociales y humanas. De ahí que, al presentar el *argumentum*

[75] Para unos datos nuevos a favor de Salamanca véase P. E. Russell, "Why did Celestina Move House?", en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516, Literary Studies in Memory of Keith Whinnom,* ed. Alan Deyermond & Ian Macpherson (Liverpool, 1989), pp. 155-61.

de la *Poliscene,* Leonardo Bruni pudo comentar complacido: *Haec est summa comedie, sed eam poeta miro modo dilatat* ("Este es el resumen de la comedia, pero el autor lo amplifica de modo admirable"), [76] observación que igualmente podría aplicarse a la relación entre el escueto contenido del Argumento General de *LC* y el complejo de temas, *topoi,* material sentencioso, etc., que entran a formar parte del diálogo celestinesco.

Otras características de la técnica narrativa de *LC* también reflejan innovaciones introducidas por las comedias italianas. La duración de la acción es con frecuencia incierta o difícil de justificar en términos lógicos. La exactitud temporal con frecuencia preocupa poco a los autores italianos. Lo mismo puede decirse de *LC.* A pesar de la notable preocupación de sus caracteres por el paso del tiempo, y especialmente por el tiempo mensurado en horas, sería difícil establecer una cronología coherente para la acción entera de *LC.* [77] Había, también, una diferencia marcada entre la comedia clásica y la comedia humanística con respecto a la unidad de lugar. Como se sabe, aquélla tenía un solo escenario. En la mayoría de las comedias humanísticas no se hacía caso de esta regla. Puesto que se trataba normalmente de representaciones que dependían de la recitación por parte de un solo creador, sin escenario o decoraciones, no había razón alguna para respetarla. *LC* sigue este ejemplo. En ella el lugar cambia tantas veces como lo necesita el desplazamiento de los personajes. Tienen también su antecedente en las comedias italianas los largos y espaciosos soliloquios celestinescos por medio de los que un personaje descubre sus sentimientos, preocupaciones y perplejidades interiores (cfr. los monólogos y soliloquios del *Paulus* de P. P. Vergerio, I, 1.ª; II, 1.ª, etc.).

Como era de esperar, hay cierta relación entre los per-

[76] *Poliodoro,* p. 44.

[77] Marciales, 1985, I, pp. 77-81, intenta, de modo no muy convincente, establecer una cronología de la acción de la *Comedia* que limitaría ésta a cinco días.

sonajes celestinescos y los de la comedia humanística, notablemente con respecto a los criados. El nombre 'Calisto' puede ser reminiscencia del nombre de uno de los caracteres de la *Philogenia* de Ugolino Pisani.[78] Las comedias italianas ofrecen también precedentes por la muchacha voluntariosa y fuerte y que quiere regir su propio destino como es Melibea (cfr. Poliscene en la comedia del mismo nombre). Pero la caracterización originalísima de la obra castellana debe mucho más en este campo a los nuevos horizontes y posibilidades latentes que vislumbraban sus autores detrás de la comedia humanística que a otros préstamos directos.

Siendo la comedia humanística tan importante como fuerza motriz en la creación de la obra castellana, cabe preguntarse, si así fuese, por qué ni Fernando de Rojas ni el corrector Proaza hacen alusión alguna a la existencia de las comedias italianas cuando llaman la atención de los lectores sobre la conexión de *LC* con la comedia clásica. La explicación más probable es que consideraban que las obras italianas eran, esencialmente, continuaciones o imitaciones de esta última, como, en efecto, lo eran.

Como ya dijimos, la mayor prueba de la influencia de la comedia humanística italiana en *LC* hay que buscarla en la obra castellana misma. Sin embargo, hay algún que otro indicio independiente de que las obras italianas no eran del todo desconocidas en el mundo de las letras eruditas españolas de la época de los Reyes Católicos. La *Margarita poetica* del alemán Albrecht von Eyb, famosísima antología de sentencias de las *auctoritates* y manual ilustrativo de las figuras retóricas, se publicó por vez primera en Nuremberg en 1472 y con mucha frecuencia posteriormente. Contiene, además de nutridos trozos de Te-

[78] Calistus es padre de Philogenia (*Teatro goliardico,* pp. 198 y ss.). L. Fothergill-Payne, *Seneca and "Celestina"* (Cambridge, 1988), p. 50, piensa que es recuerdo del esclavo Callistus, sujeto de una anécdota recordada por Séneca en la *Epistula* XLVII, queriendo el primer autor indicar que el joven caballero era esclavo de sus pasiones.

rencio y de Plauto, largas selecciones de tres comedias humanísticas: la *Philogenia* de Ugolino Pisani, el *Philodoxos* de Alberti y el *De falso hypocrita* de Mercurino Ranzo. La *Margarita* era obra bastante divulgada en España cuando se escribía *LC*. Un ejemplar se hallaba en la biblioteca de Fernando de Rojas cuando éste murió en 1541. Puede ser que este título se nombrara entre los libros que el Bachiller había comprado en sus días salmantinos. Aunque no se puede decir con certidumbre que la *Margarita* inspirara algunos pasajes de *LC*, su divulgación garantiza que la existencia de la comedia humanística se conocía al menos entre algunos aficionados a las letras latinas en la España de aquellos tiempos.[79] Según los datos que tenemos, hubo sólo edición española de una de estas obras italianas: el *Philodoxus* del renombrado León Battista Alberti. Se publicó en Salamanca en 1500, a consecuencia de la intervención del bachiller Juan de Quirós, que daba entonces clases en la Universidad sobre Virgilio, Juvenal y Lucano.[80] De lo que dice Quirós en su prólogo, se puede deducir que, al contrario de la situación en Italia, en los círculos estudiantiles salmantinos de hacia fines del siglo XV la comedia humanística era género poco conocido. El hecho de que el primer autor de *LC* decidiera escribir su "terenciana obra" no en latín, sino en lengua vernácula, puede interpretarse como reflejo del restringido prestigio del humanismo latino en los círculos en los que él se movía. Pero no hay que perder de vista que era también decisión que hizo posible dotar a la literatura española de una obra maestra. Se tendría que esperar hasta el siglo XVII para la aparición de la pluma de un hispanista alemán, Gaspar von Barth, de una *Celestina* en latín.[81]

[79] Sobre el asunto, véase Ivy A. Corfis, "Fernando de Rojas and Albrecht von Eyb's *Margarita poetica*", *Neophilologus*, LXVIII (1984), pp. 205-13.

[80] Descripción de la edición en Norton, 1978, núm. 528.

[81] *Pornoboscodidascalus Latinus... Liber plane divinus* (Francfort, 1624). Precede al texto una *Dissertatio* crítica de mucho interés. La discute Bataillon, 1961, pp. 251-68.

¿Drama o novela?

Hasta el siglo XVIII nadie dudaba de que, a pesar de no ser representable en las tablas, *LC* pertenecía al género dramático. Todo sugiere que sus dos autores y sus primeros lectores eran de la misma opinión. Fue sólo después del desarrollo de la novela en su forma moderna que la crítica ha querido a veces intentar asignar *LC* al género novelesco.[82] Sin negar que, de cuando en cuando, el diálogo de esta obra experimental parece a punto de seguir aquel camino, *LC* nos parece fundamentalmente obra dramática. Predomina en los más importantes sectores del diálogo un dramatismo verbal conflictivo y un elevado tono emocional. Es notable la ausencia de aquellos datos explicativos, característicos de la novela, que sólo la intervención del autor o de un portavoz suyo puede proporcionar. Los autores de *LC*, como los autores de toda obra dramática, presuponen, en cambio, una participación activa del público en la tarea de averiguar por sí mismo lo que, por razones de verosimilitud teatral, el diálogo tiene que callar. El método de representación descrito por Proaza en sus octavas es, desde luego, altamente teatral. Aunque todo depende de un solo orador, se supone que éste, mediante gestos y cambios de porte, intentará dar la impresión al público de que no sólo oye, sino también ve actuar

[82] Para una defensa convincente de la naturaleza dramática de *LC*, véase Lida de Malkiel, 1962, pp. 50-73. La clasificación híbrida 'novela dialogada' aparece hacia fines del siglo XVIII, seguido hacia principios del XIX por 'novela dramática'. Menéndez y Pelayo, *Orígenes*, 1962, III, p. 222, rechaza como inexactas y contradictorias semejantes clasificaciones, comentando "si es drama, no es novela. Si es novela, no es drama", juicios que no impidieron que su largo ensayo magistral sobre *LC* se incluyese en los *Orígenes de la novela*. Gilman, 1974, concluye que la obra "por la fuerza misma de su originalidad carece de género" (p. 303). Entre los que han defendido el carácter novelístico de *LC* pueden citarse a A. D. Deyermond, *La Edad Media* (Barcelona, 1973, pp. 301-13, y Dorothy S. Severin, "Is *La Celestina* the First Modern Novel?", *Revista de Estudios Hispánicos*, IX (1982), pp. 205-9.

a los distintos personajes en el escenario imaginario. Los frecuentes apartes, estratagema esencialmente escénica, sirven para apoyar esa impresión. La función de las figuras retóricas en el diálogo es, entre otras cosas, la de prestar a éste un carácter dramático como si se tratara de actores que, además de dirigirse uno a otro, buscan también producir directamente determinados efectos emocionales o suasorios en el público oyente (véase *Introducción - La retórica*).

Hay que confesar, sin embargo, que el intento de transferir a la tradición de la comedia latina una historia típica de los cuentos amorosos en prosa de la época conduce a veces a situaciones en que la necesidad de dar un matiz dramático al material que se maneja ha sido olvidado. Así aparecen, de cuando en cuando, y sobre todo en el Acto I, pasajes enteramente faltos de significado dramático. Pensamos, por ejemplo, en la interminable descripción (I, 7.ª) de las confecciones de tipo cosmético que fabricaba Celestina, descripción que, además de no tener en sí empuje dramático alguno, no tiene nada que ver con el desarrollo de la intriga ni contribuye de modo significativo a nuestro conocimiento de la vieja. Se trata sencillamente de la incorporación en *LC* de un *topos* amplificador cultivado en la prosa y la poesía contemporáneas. Rojas, a lo menos en los actos suyos de la *Comedia,* pocas veces se deja seducir por semejante material periférico tradicional. No puede decirse lo mismo con respecto a las adiciones sueltas que hizo al texto cuando se transformaba la *Comedia* en *Tragicomedia.* En ellas sí se nota una marcada tendencia a abandonar la postura del dramaturgo para añadir, a expensas del rápido laconismo dramático de la *Comedia* original, explicaciones y clarificaciones propias del arte de la novela. Tal vez las adiciones de este tipo se deben a que algunos lectores de la *Comedia,* más acostumbrados a la lectura de las narrativas en prosa que a las obras dramáticas en latín, la habían hallado demasiado enigmática.

El caso de Celestina misma es, a nuestro juicio, la excepción que confirma la regla. Los otros personajes que

participan en el diálogo apenas tienen pasado aparte de lo que les ocurre durante la acción. En cambio, se proporciona al lector una riqueza de detalles de toda índole acerca del pasado de la vieja que indudablemente recuerdan de cerca los procedimientos de la novelística más bien que los del dramaturgo. El fenómeno, como hemos sugerido en otro lugar, puede deberse a que, en este caso, se tratara no de un personaje enteramente ficticio creado por los autores de la obra, sino de una figura histórica o legendaria cuyo pasado fuera punto de partida de la obra.[83] Pero, en general, creemos que sigue siendo enteramente válido el juicio de Menéndez y Pelayo de que rige en *LC* "aquella lógica peculiar que la dramaturgia impone a la acción y a los personajes".[84]

V. El amor conflictivo celestinesco

LC, como indica su título, tiene como trama principal la historia de los amores desafortunados de una pareja noble. Como intriga secundaria principal está la historia de los amores de los dos criados de Calisto por dos mozas del partido. En la *TC* se añade una intriga más: la intentada venganza de Areúsa y Elicia por la muerte vergonzosa de sus amantes. El amor, bajo varios disfraces, toca también a otros personajes de la obra. Domina este escenario amoroso Celestina, sacerdotisa de la sexualidad, cuyos ardides, recuerdos y advertencias sobre el asunto ocupan gran parte del diálogo atribuido a ella. El modo de presentar el amor en *LC* es complejo, ambiguo y a veces contrario a las ideas recibidas. Así en la literatura amorosa tradicional se respetaba cuidadosamente la separación de las clases sociales, atribuyendo a la clase alta doctrinas y refinamientos ante el amor que los de las capas bajas eran incapaces de experimentar. *LC,* fiel también en esto a su postura subversiva ante los valores sociales recibidos, pone

[83] Russell, 1989, pp. 151-61.
[84] Menéndez y Pelayo, 1962, III, p. 221.

en tela de juicio la validez de esta distinción. De un lado satiriza las pretensiones de los amantes de la clase alta; de otro, sin abandonar su postura satírica, sugiere que, para hombres y mujeres de la clase baja, el amor puede ser una experiencia sentimental significante.

El amor cortés parodiado

Como es sabido, las doctrinas del amor cortés dominaban, desde el siglo XII en adelante, gran parte de la literatura amorosa y caballeresca europea.[85] Aunque sería peligroso suponer que aquellas doctrinas formaban una teoría consistente de aplicación universal, se pueden detectar en ellas algunos principios en común. La base del amor cortés era la inversión de las relaciones normales, tanto sociales como sexuales, entre el hombre y la mujer. Así, el amante había de comportarse ante la amada como si fuese humilde vasallo ante su señor, presentándose como siervo o cautivo de ella. Había un léxico especial con que el amante se dirigía a la amada para consignar esa relación. El amor cortés no excluía toda posibilidad

[85] El tratamiento del amor cortés en *LC* ha sido discutido por varios críticos, no siempre con resultados similares. Entre otros trabajos pueden consultarse los siguientes (en orden alfabético): J. M. Aguirre, *Calisto y Melibea, amantes cortesanos* (Zaragoza, 1962); Erna Ruth Berndt, *Amor, muerte y fortuna en "La Celestina"* (Madrid, 1963); A. D. Deyermond, "The Text-Book Mishandled, Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*", *Neophilologus,* XLV (1961), pp. 218-21: Otis H. Green, *España y la tradición occidental,* I (Madrid, 1969), pp. 139-51 y *passim*; June Hall Martin, *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courtly Lover* (Londres, 1972); A. A. Parker, *The Philosophy of Love in Spanish Literature, 1480-1680* (Edimburgo, 1985), pp. 31-4 y *passim*; Anthony van Beysterveld, "Nueva interpretación de *La Celestina*", *Segismundo* XI (1975), pp. 87-116. Como introducción general al asunto para el lector hispánico son muy útiles las páginas que dedican a él Keith Whinnom en la Introducción a su edición de Diego de San Pedro, *Cárcel de amor* (Madrid, 1971), pp. 7-43. La literatura en otros idiomas sobre el amor cortés como fenómeno europeo es enorme y controvertida.

de una eventual relación sexual entre la pareja,[86] pero era obligación de la amada tratar primero con desdén sostenido cualquier señal de amor que le diese su amante. Éste, por su parte, tenía que emprender con infinita paciencia un largo período de "servicio" durante el que la amada, mediante una serie de rechazos, actos de indiferencia, etc., sometía a prueba la profundidad de su amor. Otra característica del amor cortés era que había de ser una relación totalmente secreta, necesidad que se imponía porque, a lo menos en la Península Ibérica, la amada era casi siempre una doncella que vivía bajo el techo paterno. Por consiguiente, entraba en juego no sólo su propia honra, sino también la honra familiar.[87]

La idea del matrimonio como solución a los problemas de los amantes cortesanos estaba totalmente excluida. Puesto que era principio de derecho que la mujer casada pasaba a estar bajo el dominio legal del marido, resultaba imposible mantener, después del matrimonio, la doctrina del vasallaje del hombre con la mujer que era base del amor cortés. Como explica en términos rotundos Andreas Capellanus en su intento de codificar el amor cortés, el

[86] Andreas Capellanus, *The Art of Courtly Love*, ed. de John Jay Parry (New York, 1941; reprint 1969), VI, 8, pp. 122-3. Se trata del *amor mixtus* que Andreas opone al *amor purus* (amor platónico). Hay muchísimas ediciones del *De arte honeste amandi*, tanto en latín (por ej., Amadeu Pagés, *De amore libri tres* (Castellón de la Plana, 1930), como en versiones traducidas. Utilizo en este estudio la latina de E. Trojel (Hauniae, 1892) y la mencionada traducción al inglés de Parry.

[87] En la poesía de los trovadores provenzales y catalanes la relación amorosa solía ser de tipo adúltero: con frecuencia del vasallo con la esposa de su señor, fenómeno que se explica por los lazos entre feudalismo y amor cortés. En el centro y oeste de la Península Ibérica, donde el feudalismo estricto no existía, la amada solía ser doncella. No se olvide que a veces se atribuía un doble significado de índole sexual oculto al léxico del amor cortés (véase Keith Whinnom, *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham University Press: Durham, 1981, sobre todo en el cap. III). Es muy probable que este hecho fortaleciese para los primeros lectores de *LC* la comicidad de las declaraciones y observaciones amorosas de Calisto.

cariño que sienten mutuamente esposo y esposa nada tiene que ver con el tipo de amor que le preocupa: "todos saben", escribe, "que entre casados no puede haber amor" (I, vi, diálogo 7.º). El autor de una parodia del amor cortés, pues, no tenía razón alguna para justificar la indiferencia de los amantes hacia una solución matrimonial.

Otro aspecto del amor cortés era que, a ojos del amante, la amada siempre representaba la perfección, no sólo física sino también espiritual. No era raro en la literatura amorosa que se le aplicase a ella el epíteto "divina", palabra que no siempre se entendía como mera metáfora hiperbólica. Así, por ejemplo, en algunos poemas cancioneriles del Cuatrocientos español el poeta llega hasta la blasfemia aparente de proclamar que la amada es, de veras, su Dios, práctica que condenaba, en la *Vita Christi* (hacia 1482), el poeta franciscano Fray Íñigo de Mendoza, y que se denuncia explícitamente en el íncipit de *LC*.[88] Calisto, en un famoso pasaje, no sólo sigue esta misma pista al hablar de Melibea, pero, con exageración paródica, anuncia que, en lugar de ser cristiano, adora a Melibea y se considera "melibeo" (I, 3.ª, p. 220).

Un aspecto final del amor cortés que necesita aclaración para el lector de *LC* es su marcado tono masoquista. Amar según sus doctrinas es una experiencia sumamente dolorosa, pero es un dolor que da placer porque, cuanto más sufre el amante, tanto más se asegura de la profundidad de su amor. Debido a la mencionada insistencia sobre el amor cortés como experiencia dolorosa, es frecuente que se dibuje al amante como persona enferma. Es un aspecto del amor muy acentuado en *LC*, y no sólo cuando hablan Calisto o Melibea. Celestina, repetidamente, equipara su papel de alcahueta con el de curandera de las llagas y dolores que causa el amor.

[88] Fray Íñigo condena a los que: "... en sus coplas y canciones / llaman dioses a las damas" (Fray Íñigo de Mendoza, *Cancionero,* ed. de Julio Rodríguez-Puértolas, Madrid, 1968, c. 346, p. 118). El íncipit de *LC* declara que está compuesta en reprensión "de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dizen ser su Dios...".

Desde las primeras palabras de Calisto al abrirse *LC*, los lectores contemporáneos de Rojas, familiarizados con las doctrinas del amor cortés por la prosa y poesía de su época, debían darse cuenta en seguida de que el joven caballero era figura paródica y, por tanto, ridícula. Al entrar en escena, sus palabras proclaman de modo inequívoco que habla como adepto de aquellas doctrinas. El vocabulario que emplea ("secreto dolor", "galardón", "servicio", "sacrificio", "esquivo tormento", etc.) está tomado directamente del léxico especializado empleado por sus practicantes. Pero al mismo tiempo ni su conducta ni sus intenciones se armonizan con el supuesto significado de aquel léxico. Su súbita irrupción en el huerto de la recatada Melibea y la violencia con que hace su inesperada e impertinente declaración inicial de amor discordan totalmente con los preceptos fundamentales del amor cortés. La respuesta airada de Melibea ante tal infracción de esos preceptos es normal. Calisto, sin embargo, interpreta su amenaza de darle el galardón (castigo) que merece su atrevimiento como si ella usase este término en el sentido que tenía en el vocabulario del amor cortés; supone que significa que la muchacha está dispuesta sin más a dejarse seducir por él. Calisto, ahora y después, está enteramente desprovisto de la paciencia que es cualidad imprescindible del amante cortés. Todo indica que, a pesar de emplear el léxico tradicional cortés al hablar de su amor, lo que busca es, cuanto antes y de una manera o de otra, conquistar a Melibea. Lejos de guardar el secreto de este amor, lo revela a su criado Sempronio según la tradición de los amantes terencianos, arriesgando así que pasara a ser noticia divulgada a los cuatro vientos. Como ya se ha mencionado, parodia la tradicional divinización metafórica de la amada, declarando que Melibea es, literalmente, su Dios, lo que no impide que ponga sin escrúpulo en manos de la famosa alcahueta y hechicera la tarea de reducir a quien acaba de proclamar ser la única divinidad que venera. Como comenta el criado Sempronio (VIII, 4.ª), trata a Melibea "como si hovieras embiado por otra qualquiera mercaduría a la plaça." Nótese, sin embargo, que, sobre todo después de la rendi-

ción de Melibea, este aspecto paródico de Calisto disminuye bastante, más notablemente en los actos añadidos. El cambio se debe al hecho de que Rojas quería dibujar a Melibea como una muchacha presa por una pasión amorosa arrolladora. Por consiguiente, tanto el decoro como la verosimilitud no permitían que el objeto de su pasión fuese una figura totalmente ridícula.

Melibea misma tiene un papel muy restringido en la parodia del amor cortés, doctrina que, de todos modos, se preocupaba principalmente con las cosas del punto de vista masculino. Hasta su seducción por Celestina (según el texto con ayuda de los instrumentos hechiceriles), Melibea mantiene su actitud de desdén y de repugnancia para con Calisto, proclamando que no puede perdonar la falta de cortesía de este pretendido amante. Después, una vez rendida, no hace caso alguno del papel que el amor cortés atribuía a la dama. Cuando entra Calisto por vez primera de noche en su huerto le acoge, refiriéndose a sí misma, con las palabras "es tu sierva, es tu cautiva, es la que más tu vida que la suya estima" (XIV, 2.ª).[89] Tanto el amante como la amada se proclaman ahora siervos el uno de la otra y viceversa, situación enteramente ajena al amor cortés y que pertenece más bien a los sentimientos propios del amor romántico, apasionado, que ahora empieza a dominar la relación de la pareja. "Haga y ordene de mí a su voluntad", dirá Melibea a su criada Lucrecia, hablando de Calisto, antes de terminar su parlamento proclamando, con otro ejemplo de la ironía teatral rojana, "*¡Faltándome Calisto, me falte la vida...!*" (XVI, 2.ª, p. 538).

El amor como locura

Al lado del amor cortés y entremezclado con él, *LC* maneja también una doctrina acerca de la naturaleza del amor apasionado que, con el apoyo de teólogos, canonis-

[89] Las palabras de Melibea son las que acostumbraban emplear los amantes cortesanos al dirigirse a la amada.

tas, moralistas y médicos de la Edad Media y del Renacimiento, representaba el punto de vista ortodoxo sobre el asunto. Nos referimos al fenómeno denunciado como "loco amor" por Juan Ruiz y por el Arcipreste de Talavera y en gran número de tratados y obras literarias por otros muchos escritores, tanto peninsulares como extranjeros. No se olvide que el íncipit de *LC* proclamaba que una de las funciones de esa obra era castigar a "los locos enamorados".

Según los tratadistas, el amor apasionado, que para ellos no se distinguía de la lujuria, es una manifestación auténtica de locura porque, como nota, entre otros, San Agustín, el placer carnal siempre necesita un abandono total de la razón y de la conducta racional.[90] Por eso el Arcipreste de Talavera abre su tratado con un capítulo que lleva la rúbrica "Cómo el que ama locamente desplase a Dios".[91] Otro de los motivos por los que denuncia Alfonso Martínez el loco amor implica una condena de una característica esencial del amor cortés; el que se rinde a esa enfermedad, dice el Arcipreste, "se fase de señor, siervo". Añade: "¿Quién es tan loco y tan fuera de seso que quiere dar su poderío a otro... y querer ser siervo de una muger...?"[92] Aquí también rozamos otro tema que se introduce de modo abierto en el Acto I de *LC* y que continúa persistiendo de modo más o menos oculto en el resto de la obra: la misoginia, sentimiento desde luego totalmente opuesto a la idealización de la mujer característica del amor cortés.

No se crea que los lectores de la época de Rojas supusieran que la locura de Calisto fuese una especie de locura metafórica. Era entonces lugar común de la medicina considerar que el amor apasionado es resultado de una inflamación cerebral. Ya Arnaldo de Vilanova, en su obra médica *Liber de parte operativa,* obra muy divulgada antes y después de la invención de la imprenta, colocaba el loco

90 Véase, por ej., *Ciudad de Dios,* XIV, 16.
91 Alonso Martínez de Toledo, 1970, p. 47.
92 *Ibid.,* p. 54.

amor entre los cinco tipos de demencia humana.[93] Calisto, tal como le oímos y vemos en la obra, es, como continuamente insisten los que le rodean, un personaje que exhibe todas las características de un loco de verdad.

Estas ideas sobre la pasión amorosa quedaban en vigor durante el siglo XVI, y después. Así el glosador anónimo de *LC* nos recuerda que el que ama de modo apasionado como Calisto puede ser considerado "tan fuera de sus cabales como a un borracho", y que el loco amor es una fuerza destructiva de todo orden.[94] El hecho de que se considerara "fuera de sus cabales" a la víctima del loco amor tiene importantes consecuencias para la interpretación de *LC*. Como sabía muy bien el jurista Rojas, una persona no es legalmente responsable de lo que hace o dice mientras está en un estado de locura.[95] Sólo inmediatamente después de que ha gozado de un encuentro sexual sostenido con Melibea es Calisto capaz —pasajeramente— de darse cuenta de sus deberes cotidianos como caballero y amo.

Melibea, una vez que admite la pasión amorosa que siente para con Calisto, también se comporta como persona loca. No vacila en poner en peligro tanto su fama como la de sus padres, introduciendo a su amante de noche en su huerto y desechando todas las modalidades morales propias de una muchacha de estirpe aristocrática. Sin vacilación, muerto su amante, comete el pecado mortal de suicidarse. Pero, para el lector, la loca pasión de Melibea está envuelta en una ambigüedad que ella misma desconoce. Si, como parece haber querido indicar Rojas, es víctima de un pacto entre Celestina y el Demonio, y su pasión es, por consiguiente, algo que no procede de su propia voluntad, sino de fuerzas sobrenaturales (véase *Introducción - La magia*), no puede ser considerada respon-

[93] Para un resumen sucinto de las teorías de los médicos de la época sobre el amor loco y su cura, véase *Cárcel de amor,* ed. Whinnom, 1972, pp. 13-15.

[94] *Coment.,* fol. 134 *r,* n. 14.

[95] Russell, 1978, p. 306.

sable ni de su pasión loca ni de los actos a que ésta conduce.

El amor como sexualidad

Celestina, como ya sugerimos, es sacerdotisa de la sexualidad en todas sus formas. En *LC* está lejos de hablar de amor y sexualidad sólo con relación estricta a los acontecimientos pertenecientes a la trama. Cabe a la vieja alcahueta-hechicera, basándose en lo que ha aprendido acerca del asunto en una larga vida dedicada al amor ilícito, proferir juicios y consejos relacionados con amor y sexualidad en general. Tampoco se limita a citar lo que ha aprendido de sus propias experiencias como vendedora del amor como artículo de comercio. Acude a los textos de las *auctoritates* y a todo un caudal de sentencias de los sabios y de refranes populares para dar fuerza doctrinal a sus observaciones. Manipula este material con destreza y sofistería hipócrita para hacerle dar la apariencia de justificar sus propios propósitos perversos. Nótese, sin embargo, una faceta extraña de las observaciones de Celestina acerca del amor: cuando es cuestión de enjuiciar el fenómeno amoroso en términos generales, prefiere acudir a los juicios de las *auctoritates* para hacerlo. Tanto el primer autor como Fernando de Rojas casi jamás ponen en boca de Celestina ningún juicio de este tipo que refleje una opinión o conclusión que no sea de segunda mano. Rojas, aun cuando quiere hacer a Celestina definir qué cosa es el amor (X, 3.ª, p. 435), le obliga a reproducir al pie de la letra una definición petrarquesca buscada por él en el *De remediis.* [96]

[96] *Est enim amor latens ignis: gratum uulnus: sapidum uenenum: dulcis amaritudo: delectabilis morbus: iucundum supplicium: blanda mors* (*De remediis*), I, 69 (*De gratis amoribus*), A 2-3, fol. [6] *r*; véase Deyermond, 1961, p. 58; compárese la traducción del *De remediis* de Francisco de Madrid, Zaragoza, 1523, fol. xlix, *r*: "... el amor es un escondido fuego, una agradable llaga, un

Para la vieja, amor y acto sexual son términos intercambiables. Se trata de un sencillo y gozoso acto físico que responde a una necesidad vital predestinada: la continuación de la raza humana ("es forçoso el hombre amar a la muger y la muger al hombre", I, 10.ª, p. 252). Según explica a Pármeno, se debe considerar "este soberano deleite" como parte del plan divino que "por el Hazedor de las cosas fue puesto" (*ibid.*). Desde luego, pasa por alto la doctrina ortodoxa según la cual el acto sexual era sólo permisible dentro del matrimonio. Por cierto, no es nada inesperado que una alcahueta profesional defienda tal postura. Lo que sí es inesperado es que el primer autor de *LC* concediese a la alcahueta argumentos aparentemente tan convincentes en apoyo de esa postura hedonista y que, hasta el soliloquio final de Pleberio con que la obra termina, nadie los cuestione en nombre de la ortodoxia moral.

Celestina no tiene paciencia con los que pretenden que el amor tal como lo experimentan los jóvenes de la clase alta es algo distinto de lo que son capaces de experimentar los de la clase baja. Niega, a base de su conocimiento íntimo del comportamiento de las muchachas recatadas de buena familia, que haya diferencia alguna entre los deseos de ellas y los de las mujeres de las capas bajas. Si hay diferencia es que, al recibir el primer beso ilícito, aquéllas responden físicamente con aún más ardor febril que éstas, convirtiéndose en seguida en enemigas de todo justo medio (III, 1.ª), juicio que el comportamiento de Melibea parece justificar. Las finezas del amor cortés son meros gestos hipócritas mediante los cuales hombres y mujeres aristocráticos aparentan una sensibilidad en las cosas amorosas cuya falsedad una alcahueta tan experimentada como ella sabe descubrir con rapidez.

Sin embargo, Celestina no es alcahueta ni dueña de prostíbulo vulgar para quien el amor es cópula carnal y nada más. Ésta, comenta una vez, saben hacerla mejor los asnos en el prado (I, 10.ª, p. 262). La sexualidad, para

sabroso rejalgar, una dulce amargura, una delectable enfermedad, un alegre tormento y una blanda muerte." *Rejalgar* era "combinación muy venenosa de arsénico y azufre" (*DME*).

ser bien explotada, pide no sólo destreza y dedicación; hay que gozar también de las otras experiencias eróticas que esperan al amante o a la amada. Insiste mucho, no sólo en el deleite físico, sino en el regocijo espiritual que trae consigo el acto sexual. Así el diálogo nos dibuja la alegría que experimenta el adolescente Pármeno después de su primer encuentro sexual con Areúsa ("¡O plazer singular! ¡O singular alegría! ¿Cuál hombre es ni ha sido más bienaventurado que yo?", observa el joven (VIII, 2.ª). Desde luego, *LC*, obra irónica y pesimista, no dejará a Pármeno gozar mucho tiempo de su bienaventuranza.

En *LC* la sexualidad no es cosa privada. Así la vieja quiere asistir como testigo experto al acoplamiento de Pármeno y Areúsa. Durante la cena en su casa-burdel ella empuja a las dos parejas, Elicia y Sempronio y Pármeno-Areúsa, a que se besen y se abracen ("Mientra a la mesa estáys, de la cinta arriba todo se perdona", IX, 2.ª, p. 414). Melibea, ya loca de amor, no halla inconveniente en que su criada Lucrecia esté presente en el huerto mientras hace el amor con su amante. Calisto va más allá al declarar, "bien me huelgo que estén semejantes testigos de mi gloria" (XIV, 3.ª, p. 501).

Según pretende Celestina, pues, el amor es experiencia regocijada y lúdica. Es también fuerza arraigada en la misma naturaleza del hombre y de la mujer que es inútil intentar resistir. Desde luego, no hay que suponer que la vieja misma crea que el amor sea siempre experiencia gozosa. Nadie está mejor situado que ella para darse cuenta del daño y malestar que puede causar el amor ilícito. Disemina sus juicios optimistas para promover sus propios intereses comerciales de alcahueta. Le es indiferente si sus actividades profesionales traen alegría o, como en el caso presente, grandes males.

Las trágicas consecuencias que resultan de su intervención en los amores de Calisto parecen a primera vista confirmar el propósito que se atribuye Rojas al decidirse a continuar la obra del primer autor: "*Pues aquí vemos quán mal fenescieron / aquestos amantes, huygamos su dança*" (p. 609). Algunos críticos modernos, más notable-

mente Marcel Bataillon, están convencidos de que, a ojos de Fernando de Rojas, el libro que escribió estaba de veras motivado por el deseo de prevenir a los jóvenes contra el amor ilícito.[97] Claro que la *Comedia,* en que Calisto cae y muere momentos después de haber seducido a Melibea, se presta mejor a tal interpretación que la *Tragicomedia,* donde se permite a los amantes un mes de amores. Pero aun en la *Comedia* cualquier mensaje de carácter moralista se pierde, a nuestro juicio, en ambigüedades que tienen que ver tanto con el origen de aquellos amores como con el impacto que tienen sobre el lector.

En su monólogo final, Pleberio atribuye al amor un poder homicida y nocivo a la raza humana: "Dulce nombre te dieron; amargos hechos hazes... tú matas los que te siguen," declara (XXI). Pero sus argumentos son confusos y no parece estar bien informado por la sirvienta Lucrecia de todo lo que ha ocurrido. Es muy dudoso que Pleberio, siempre dibujado como padre ciego y falto de prudencia, sea el portavoz de Rojas en este Acto. Así equipara amor con la Fortuna. Siendo esta última a la vez irresistible, irracional e indiferente a los estragos que causa a la raza humana, es difícil ver cómo, según Pleberio, nadie pudiera abrigarse del amor.[98] Nada dice el viejo de

97 Marcel Bataillon, *"La Célestine" selon Fernando de Rojas* (París, 1961), p. 213, justifica así la falta de un punto de vista doctrinal moralizante en el texto: "Si Rojas ne s'est pas mis en frais pour démontrer à fond le caractère exemplaire de *La Célestine,* c'est que la chose était évidente pour lui et ses contemporains" (p. 213). Aunque el argumento se desarrolla con la acostumbrada persuasiva del maestro francés, puede objetarse que, para los muchos críticos laicos y eclesiásticos de los siglos XVI y XVII que pedían que se prohibiese la circulación de *LC* por ser libro inmoral, su carácter ejemplar no debía ser evidente.

98 Véase también lo que dice Pleberio a continuación al equiparar amor y "mundo"; en el pasaje petrarquesco que cita, traduce Rojas por "mundo" el *haec vita* de Petrarca (1496, *Epistola* cxxii, fol. [K] 6 *r*). Por consiguiente, debe entenderse "mundo" en el sentido descrito por Covarr.: "algunas vezes sinifica la instabilidad de las cosas y la mudança dellas, y de los estados" (p. 819); es decir, Pleberio habla del mundo regido por la Fortuna.

la posible intervención providencial que, según la doctrina ortodoxa, podía ayudar al cristiano a que se defendiese contra los golpes de la Fortuna.

Otra razón para dudar de la seriedad del alegado compromiso moralizante de Rojas es su propia complacencia ante la sugerencia de muchos lectores de la *Comedia* de que se extendiera "el proceso de su deleyte destos amantes," sugerencia que también hace suponer que dichos lectores debían haber estado poco impresionados por los supuestos fines morales aun de la *Comedia.*

La novedad de *LC* como historia de amores no dependía de su trama. Los lectores de la época estaban muy acostumbrados a leer (por ej., en las llamadas "novelas sentimentales") de casos de amor que dibujaban la pasión ensimismada, la confusión sentimental y moral y la alienación del mundo real que experimentan dos seres enredados fatalmente en su propio sueño de amor.[99] La originalidad de *LC* dependía de que, a diferencia de la literatura amorosa de moda, primero dejaba a sus dos amantes comunicar sus sentimientos enteramente por sus propias palabras y, segundo, les colocaba dentro de un contexto cotidiano, más o menos realista, de cuya presencia irónica, empequeñecedora y burlona sólo la muerte les rescataría.

VI. El tema de la magia

Celestina, como se insiste desde la primera mención de ella en la obra, no sólo es alcahueta, sino también hechi-

[99] Pensamos no sólo en las "novelas sentimentales" (mejor: "ficciones sentimentales"), sino en historias amorosas como la *Fiametta,* de Juan Boccaccio (traducida ya en el siglo XV al catalán y al castellano, primera versión impresa *La Fiameta de Juan Vocacio,* Salamanca, 1497); en la *Historia de duobus amantibus,* de Eneas Silvio Piccolomini, escrita en 1444 (traducida al castellano por un autor anónimo con el título *Historia de dos amantes, Eurialo y Lucrecia,* Salamanca, 1496). No hay que olvidar tampoco los libros de caballería en los que a menudo desempeña el sueño del amor cortés un papel de primer orden (por ej., en *Amadís de Gaula*).

cera que se especializa en hacer uso de las artes vedadas como instrumento de la alcahuetería.[100] La asociación de la alcahuetería con el recurso a los poderes diabólicos era tradicional tanto en la vida cotidiana como en la literatura europeas. Como explican los manuales anti-hechiceriles y anti-brujeriles de la época, la forma de magia más practicada por las alcahuetas era la *philocaptio* ('captar de amores').[101] *Philocaptio* era suscitar por medios mágicos en la víctima del hechizo una violenta pasión amorosa hacia una persona determinada sin que ésta se diese cuenta de que algo anormal había ocurrido. El primer autor de *LC* dedica bastante tiempo a establecer que Celestina es o se cree hechicera. Rojas la dibuja empleando sus poderes hechiceriles en favor de Calisto para hacer a Melibea víctima de la *philocaptio*. Hasta introduce en la obra una escena en la que, siguiendo bastante de cerca los medios tradicionales descritos en los manuales de magia, Celestina conjura al Demonio y le obliga a intervenir de modo activo dentro de la casa de Melibea para conseguir que la joven se sienta

[100] Los primeros intentos de examinar sin prejuicios el papel de la magia en *LC* fueron los de Luis S. Granjel en "Aspectos de la literatura antisupersticiosa española de los siglos XVI y XVII", *Medicina,* II (1953), y de Inez Macdonald en "Some Observations on the *Celestina*", *HR,* XXII (1954), pp. 264-81. Lida de Malkiel, si bien reconocía el papel de la magia en la obra, lo consideraba asunto no integrado plenamente ni en la trama ni en la representación del personaje de Celestina. Ve en el conjuro nada más que "una decoración latinizante al gusto de la época", juicio obviamente inexacto (Lida de Malkiel, 1962, pp. 220-6 y 541). El más extendido estudio de la hechicería celestinesca es el de Russell, 1978, pp. 243-76; para otros estudios u observaciones, antiguos y modernos, véanse las referencias contenidas a continuación en la presente serie de notas y la bibliografía citada por Russell en su mencionado estudio.

[101] Según los dos autores del *Malleus maleficarum* (véase la pág. 70 abajo), Dios permite al Demonio más poder en relación al acto venéreo que a ningún otro. Aunque las hechiceras también se dedicaban a causar la impotencia o a poner término al deseo sexual, sobre todo entre casados (en el léxico de la época 'hacer atamientos' o 'ligaduras'), la tarea más frecuente de una alcahueta-hechicera era la de inducir por medios diabólicos la *philocaptio.*

locamente enamorada de Calisto (IV, 3.ª). Ambos autores se dedican, también, a introducir otros aspectos de la magia negra en *LC*. Así en el Acto I el primer autor describe pormenorizadamente el 'laboratorio' de artículos y pociones tradicionalmente relacionados con las artes vedadas que posee la vieja. Al contar los pormenores de la vida de Celestina junto con su maestra en estos asuntos, la ya muerta Doña Claudina, madre de Pármeno, se aprovecha de la ocasión para referirse a toda una serie de prácticas brujeriles y hechiceriles.[102] Describe también los encuentros de ambas viejas con la ley y los castigos que les fueron impuestos sea como alcahuetas o sea por sus relaciones con la magia. No puede dudarse de que al menos Rojas se interesaba de modo más que fortuito en el asunto y daba por contado que interesaría también a sus lectores. Siendo *LC* la obra ambigua que es, no sorprenderá que aun este tema tan básico para el desarrollo e interpretación del libro está presentado de modo suficientemente equívoco para permitir a algunos críticos negar que se haya de tomar en serio.

La atención dedicada a la magia en *LC* no debe asombrar. La obra se escribía justamente cuando el asunto de la hechicería y de la brujería empezaba a entrar en la fase paranoica que, en toda Europa, caracteriza los siglos XVI y XVII. En la última Edad Media, tanto en España como en otros países, la opinión mayoritaria de los doctos y, desde luego, la del pueblo en general aceptaba tanto la eficacia como la peligrosidad de la magia negra. Se debe al catalán Nicolau Eimeric, ya en el siglo XIV, un *Directorium inquisitorum,* que es uno de los primeros manuales

[102] VII, 1.ª La palabra 'bruja' se emplea una sola vez en *LC* y es entonces aplicada a Doña Claudina (también en VII, 1.ª, p. 367). Ser acusada de practicar la brujería era cargo más peligroso que el de quedar tildada de ser hechicera, puesto que la brujería era, por definición, acto herético, y la hechicería no. Explica Covarr., en un largo artículo dedicado al asunto, que 'bruja' es término que se aplica a "cierto género de gente perdida y endiablada, que... ofrecen sus cuerpos y sus almas al demonio a trueco de una libertad viciosa y libidinosa" (p. 238).

que incluye la lucha contra la hechicería como una de las tareas más importantes de las autoridades eclesiásticas y civiles.[103] Seguía en vigor la ley de D. Juan II de 1410, que imponía la pena de muerte como único castigo a los culpables de una serie de prácticas mágicas relacionadas con el amor.[104] En el reino de Aragón-Cataluña pasaba lo mismo: el Arcipreste de Talavera relata como testigo ocular la ejecución en una horca barcelonesa de una vieja de setenta años convicta de ser alcahueta y hechicera.[105] Sin embargo, tanto en España como fuera de ella, había todavía hasta mediados del siglo XV bastantes doctos que se confesaban totalmente escépticos con relación a la magia negra o, al menos, creían, sin negar totalmente su poder, que la mayoría de los supuestos casos de hechicería tenían una explicación natural. El dominico Lope de Barrientos, canciller mayor de Castilla, pudo todavía escribir, hacia mediados del siglo, que había gran división entre filósofos y teólogos acerca de la realidad de la magia negra. Pero, desde los años ochenta del mismo siglo, muy pocos eran los que se atreverían a cuestionar esa realidad. En 1484 Inocencio VIII emitió su famosa bula contra la práctica de hechicería y brujería. Hacia 1485 publicaron dos dominicos alemanes su famoso y temible *Malleus maleficarum* ('El martillo de las magas'), manual investigador que, durante dos siglos, serviría para condenar a muerte en Europa a miles y miles de personas, sobre todo mujeres viejas.[106] En España, Pedro Ciruelo, presunto estudiante en Salamanca poco antes de o durante la estancia allí de Rojas,

[103] Eimeric, desde luego, escribía para instruir a los inquisidores papales del siglo XIV, pero su obra fue impresa a lo menos cinco veces (en Roma y en Venecia) en los siglos XVI y XVII (véase Nicolau Eimeric y Francisco Peña, *El manual de los inquisidores* [traducción parcial del original latino de 1578], introducción y notas de Luis Sala-Molins, Barcelona, 1983).

[104] Aparece esta ley todavía en la *Recopilación* de 1592 (Segunda Parte, fol. 154 *v*).

[105] Martínez de Toledo, 1970, pp. 172-3.

[106] Sobre el *Malleus* y su historia bibliográfica véase, entre otros, Russell, 1978, pp. 249-50 y 272, n. 21.

insiste, en su *Reprobación de las supersticiones y hechicerías,* que las leyes del reino deberían mandar sentenciar a muerte a los hechiceros, hombres y mujeres, puesto que "todo hechicero se ha de presumir ser homicida y traidor en la república." [107] En 1529, el capellán inquisitorial, P. Martín de Castañega, en su *Reprobación de las supersticiones y hechicerías,* ya no tiene paciencia con los que "presumiendo de letrados, niegan las maneras de las supersticiones y hechicerías." [108] Tiene, pues, evidente razón Nicolás López Martínez cuando observa con respecto a la situación en tiempos de los Reyes Católicos, y a base de documentos inquisitoriales de entonces, que "no era Castilla la más contaminada [de las creencias mágicas], pero sí lo estaba notablemente." [109]

A pesar de la atención que tanto el primer autor como Rojas dedican al tema de la hechicería, no faltan, como ya sugerimos, críticos que niegan que se debe tomar en serio. Algunos de ellos parecen estar movidos principalmente por la idea de que cualquier sugerencia de que los autores de obra tan genial pudiesen creer en la magia debe ser considerada como una especie de *lès-majesté* introducida para menguar el valor moral y artístico de *LC* y la inteligencia de sus autores. A la luz de los párrafos precedentes tal postura anacrónica no merece atención. Lo extraño sería que los autores de *LC,* uno de ellos jurista, se atreviesen a negar unas creencias que tenían detrás de sí la autoridad, entre otros, de Santo Tomás, la mencionada ley de D. Juan II y la famosa bula pontificia de 1484.

Mucho más digno de atención es el juicio de Marcel Bataillon. Bataillon sugiere que el primer autor se mostraba escéptico con respecto a los supuestos poderes sobrenaturales de Celestina, mientras que Rojas, en cambio, dibu-

[107] Pedro Ciruelo, *Reprouación de las supersticiones y hechicerías* (Salamanca, 1538), fol. lij *v*; en la edición de la Colección Joyas Bibliográficas (Madrid, 1952), p. 87.

[108] P. Martín de Castañega, *Tratado de las supersticiones y hechicerías,* ed. de Agustín G. de Amezúa (Madrid, 1946), p. 4.

[109] Nicolás López Martínez, *Los judaizantes castellanos y la Inquisición en tiempos de Isabel la Católica* (Burgos, 1954), p. 170.

jaba a la alcahueta como una hechicera eficaz.[110] De esta última parte de la tesis de Bataillon no se puede dudar; el famoso conjuro del Acto III, 3.ª, tiene lugar en secreto, sin que ninguna otra persona esté presente, procedimiento que excluye cualquier posibilidad de que Celestina lo monte como treta para engañar a otros.

Bataillon funda su juicio con respecto al primer autor en una frase empleada por Pármeno en el Acto I, 7.ª Allí el joven criado ha ido describiendo extensamente a su amo varios artículos que había visto guardados en el 'laboratorio' de Celestina y que eran tradicionalmente asociados con las artes vedadas. Refiere a sus memorias de la época en que, muy niño, había pasado un rato en la casa de la vieja. Pero, al terminar su descripción, Pármeno añade una observación inesperada. Comenta "y todo era burla y mentira" (p. 247). Para Bataillon, estas seis palabras significan que no sólo Pármeno, sino también el mismo primer autor, opinaban que no había que tomar en serio el papel de Celestina como hechicera.

A primera vista, esta interpretación puede parecer concluyente, pero al examinarla de cerca surgen varias dudas. ¿Qué justificación hay para concluir que, al pronunciar las palabras en cuestión, Pármeno actuaba como portavoz del primer autor en lugar de expresar su propia y tal vez errónea opinión basada en sus memorias ingenuas de niño? De todos modos, el Pármeno de Fernando de Rojas ciertamente no se muestra dudoso de los poderes mágicos de Celestina cuando atribuye el primer encuentro nocturno de Calisto y Melibea a los "pestíferos hechizos" de la vieja (XII, 5.ª, p. 467). Tampoco lo está Sempronio, quien, en el momento de asesinar a la vieja (XII, 11.ª), le tilda de hechicera. Si el mismo Rojas no interpretaba la citada frase como señal de que el "antiguo autor" era escéptico en cuanto a los poderes hechiceriles de Celestina, ¿no es probable que, para él, conocedor íntimo de la obra de su predecesor, la frase no tenía el sentido que se inten-

[110] Bataillon, *La Célestine...*, 1961, pp. 66-7.

ta hoy día atribuirle? Incluso la colocación de la frase al final del parlamento de Pármeno, cuando menos la esperamos, aumenta las dudas. Nos preguntamos si no sería una observación añadida como precaución, tal vez por el mismo Rojas, con el objeto de evitar que se le pudiese acusar de haber enumerado, sin condenar su uso, muchos de los instrumentos de que se valían las hechiceras en la Castilla de su día, y largo tiempo después, para sus propósitos malignos.

Hay que añadir que no es seguro que las palabras "y todo era burla y mentira" deben ser interpretadas de la manera sugerida. En los tratados castellanos de principios del siglo XVI sobre la hechicería, no es excepcional hallar palabras como 'burla' o 'mentira' usadas para describir la relación entre maga y Demonio, pero sin intención de negar la realidad de esa relación. La teoría tradicional acerca de la hechicería, según la explica Pedro Ciruelo, es que era Satanás quien se burlaba de las hechiceras haciéndolas suponer, con intención engañosa, que gozaban de un poder imperativo sobre él. El motivo del engaño satánico era que la presencia en la sociedad de personas dedicadas a servirle facilitaría, ocultándola, su propia intervención autónoma en los asuntos humanos.[111] Considerado desde este punto de vista, es posible atribuir al comentario de Pármeno en el Acto I el propósito de recordar al lector la doctrina ortodoxa según la cual la víctima de la burla era tanto la misma Celestina como sus clientes, lo que no impide que fuera ella quien actuara como instrumento del Demonio en el caso de la *philocaptio* de Melibea y de las otras muchachas contra quienes había procedido de modo semejante.[112]

[111] Cfr. Ciruelo, 1538, fol. lxxvij *v*: "No es verdad que el [Diablo] se dexe mandar por el nigromántico, aunque finge que se manda por él en hazer lo que el nigromántico le dice; antes es al revés, que el Demonio trae engañado al nigromántico y se sirve dél en todo lo que quiere como de una acémila o bestia suya."

[112] Obsérvese, sin embargo, que esta teoría del mago burlado por el Demonio no convencía a los autores del *Malleus.* Ellos declaran de modo terminante que la eficacia de los maleficios depen-

Podrá sorprender al lector moderno la actitud despectiva y mandona con que Celestina se dirige al Demonio durante el conjuro y la familiaridad cómica con que habla con él al encontrarse por vez primera en la casa de Melibea. Para el lector de la época de Rojas esta conducta debía ser muy significativa. Señalaba que, por mala y delictiva que fuera la alcahueta-hechicera, no se le invitaba a divertirse con la historia de una mujer culpable del crimen de herejía, lo que hubiera sido del todo inadmisible. Según los teólogos y canonistas, todo dependía de cómo la maga se acercaba al Demonio. Si daba cualquier indicio de venerarle y de pedir su ayuda como suplicante ante su señor, debía ser considerada como hereje y bruja. Si, en cambio, como Celestina, le trataba como ser maligno e inferior, no rindiéndole culto, no podía ser condenada como tal, y, hasta entrado el siglo XVI, su caso competía a la jurisdicción civil, no a la eclesiástica. [113]

Hay que admitir que, una vez conseguida la *philocaptio* de Melibea, Rojas hace poco para recordar al lector que la pasión febril de la muchacha se debe a una influencia demoníaca. Sólo una lectura muy concienzuda de una que otra frase suelta en el texto confirma que tal es el caso. [114] Se comprende por qué Gaspar von Barth, en la

---

de de la cooperación de demonios y magos: *unus sine altero nihil posse efficere* (Russell, 1978, p. 249).

[113] La Inquisición procedía contra los casos de brujería desde los primeros años del siglo XVI (véase, por ej., Caro Baroja, 1966, pp. 187-96), porque se trataba del crimen de herejía. Los casos de hechicería, por no depender de ninguna veneración del Demonio, teóricamente continuaban bajo la jurisdicción civil, pero la distinción muchas veces se borraba; los inquisidores, con razón, se creían más capaces que los jueces civiles para determinar si se trataba de un caso de brujería o no.

[114] Desde luego, aparte de la misma Celestina, nadie está enterado de cómo ella consiguió con ayuda diabólica la *philocaptio* de Melibea. Los que conocen a la vieja saben que debe haber habido recurso a la hechicería, sin poder precisar más. Sus reminiscencias de Doña Claudina sirven para mantener viva la consciencia del lector de que es hechicera, como también las alusiones al rasguño que tiene la vieja en la cara. No se trata de un mero defecto cosmético. Todo lector de la época de Rojas habrá debido

Dissertatio que precede a su traducción de *LC* al latín (1634), al observar que es indudable que Rojas quiso que Celestina fuese considerada hechicera de verdad, añade el juicio de que todo el proceso de *philocaptio* es innecesario: los poderes dialécticos de la vieja hubieran bastado para vencer a Melibea sin la necesidad de ninguna intervención diabólica.[115] El punto débil de la argumentación de von Barth es que pasa por alto la probabilidad de que, para la mayoría de los primeros lectores de *LC,* fuese la relación de Celestina con los poderes ocultos lo que explicaba las dotes intuitivas excepcionales, los conocimientos eruditos y el poder suasorio fenomenal que permitían a esta mujer ineducada de las capas bajas embaucar con sus argumentos incluso a las personas educadas con quien entraba en contacto, facilitando así su tarea de diseminar el mal dentro de la sociedad.

Pero aquí topamos con otro aspecto más de la ambigüedad celestinesca. Como hemos visto, en la vida real se consideraba a las hechiceras como peligrosos instrumentos del poder diabólico que se debían extirpar mediante la horca y la hoguera. En *LC* se dibuja a Celestina desempeñando actividades nefastas que, al ser descubiertas, le pondrían, como ella misma observa (por ej., en su soliloquio en V, 1.ª) en peligro de perder la vida de modo vergonzoso. Pero, en la obra de Rojas, está Celestina muy lejos de ser figura que inspire miedo. Por mucho que se nos cuenten sus actividades malvadas, Celestina es creación literaria más bien divertida que temible. En una obra en que tantas cosas están al revés de lo que suelen estar, aun la pavorosa figura de una afamada alcahueta-hechicera, sin dejar de ser quien es, se transforma en personaje que se acomoda a las exigencias del género cómico. ¿Significa esto que, después de todo, ni el primer autor, ni su conti-

---

reconocer en el rasguño la 'señal del Demonio' o marca que hacía éste con su garra en la cara de sus adeptos.

115 *Minime sanè hic incantationes egerunt, quamquam et huius sceleris crimini anum veneficam illigarunt; quibus etiam demtis, vix quaequam puella caeteris talibus assultibus restiterit* (citado en Menéndez y Pelayo, 1962, III, p. 428, n. 1).

nuador, participan en el miedo que las hechiceras inspiraban en la mayoría de sus contemporáneos? Es probable que no. Como observa acertadamente Julio Caro Baroja, en los autores clásicos y medievales el terror que inspiraban brujas y hechiceras puede ser acompañado por una actitud de burla y de risa, sin que el autor en cuestión sea escéptico en esta materia.[116] Esta intromisión de lo burlesco, que se nota también con frecuencia en las artes visuales, puede entenderse como mecanismo de defensa de la sociedad ante el temor a lo demoníaco. Visto así, el modo de dibujar a Celestina no sólo es necesario para mantener el decoro de la obra como comedia. También sirve a un fin docente.

VII. Los personajes

Un notable rasgo de *LC* es que casi todos sus personajes carecen de pasado aparte del que van adquiriendo a consecuencia de lo que les acontece durante el desarrollo de la obra. La gran excepción es Celestina misma, cuya biografía histórica se comunica al lector con gran riqueza de detalles. Pármeno también tiene un pasado, pero en este caso se debe a que es función suya contar la historia de Celestina tal como la conocía en su niñez. Muy poco sabemos de él desde que abandonó la casa de la vieja. Es verdad que, de cuando en cuando, sorprende al lector, cuando menos lo espera, un dato biográfico o autobiográfico mencionado al azar, dato que, de haber sido conocido antes, hubiera podido cambiar nuestro modo de interpretar el carácter en cuestión, o la motivación de lo que va ocurriendo. Por ejemplo, es sólo durante el último monólogo de Melibea que aprendemos la noticia sensacional de que su padre, Pleberio, conocía bien al joven seductor de su hija tanto como a su familia.[117] Abundan casos pare-

[116] Caro Baroja, 1966, pp. 269-73.

[117] Dice Melibea: "penava por mi amor un cavallero que se llamava Calisto, el qual tú bien conociste. Conosciste assimismo a sus padres y claro linaje" (XX, 3.ª, p. 587).

cidos de menor trascendencia. Lo extraño es que estos datos de última hora, por importantes que sean, no suelen tomarse en cuenta después. Absolutamente nada dirá Pleberio en su lamento final acerca de ninguna relación suya con la familia de Calisto. Tanto la comunicación tardía de informes biográficos importantes como la desatención a sus consecuencias para la historia representan, desde luego, un modo de proceder muy contrario a las normas tradicionales de la novelística.

Se nota también una tendencia a no preocuparse para que los caracteres actúen y piensen, a lo largo de la obra, de modo consistente. El caso más notorio de esta despreocupación ocurre con respecto a las rameras Elicia y Areúsa. Lida de Malkiel llegó incluso a afirmar que quien escribió los actos nuevos de la *TC* había confundido las dos rameras. [118] La afirmación debe considerarse errónea y debida a la mencionada tendencia de Rojas a hacer a sus personajes ofrecer *ex post facto* explicaciones de su conducta (véase *Areúsa,* abajo).

Parece indudable que Rojas, con excepción de Celestina, empezaba a escribir sin tener ningún concepto fijo y detallado, ideado con anterioridad, de sus caracteres. Se permite, con cierta frecuencia, dibujarles según conviene a las necesidades dialogales del momento, no preocupándose demasiado por si el resultado cuadra bien con lo que se ha dicho con anterioridad, o lo que se dirá posteriormente. Se comprende por qué Gilman afirmó que los autores de la obra no 'veían' a sus personajes. [119] Sin embargo, a pesar de este elemento de improvisación y de fluctuación, no nos parece justificable declarar que, aparte de Celestina, no se puede considerar a los personajes de la obra como verdaderos caracteres. Cierto que no son como los caracteres de una novela, pero cada uno tiene un fondo de individualidad estable y una personalidad que se define no sólo por sus propias palabras, sino por las de aquellos con quienes

[118] Lida de Malkiel, 1962, pp. 659 y ss.

[119] Para las teorías de Gilman sobre los caracteres, ver 1974, cap. III.

está en contacto. Comentaristas de la época como Juan de Valdés o, más tarde, Gaspar von Barth, no vacilaban en discutir los personajes de *LC* como caracteres y como tales les discutiremos aquí.

Calisto

Los rasgos más importantes del personaje de Calisto han sido ya mencionados en nuestro examen del papel del amor en *LC*. Calisto representa el amor cortés parodiado. También es personificación de la locura amorosa. Pero, a la vez que progresa la obra, estas dos posturas cómicas tienden a transformarse, sobre todo en la *TC*, en algo muy cercano a una verdadera pasión romántica sólo subvertida de vez en cuando, y pasajeramente, por elementos paródicos o cómicos.

Es de subrayar que, antes de enamorarse perdidamente de Melibea, no era el joven caballero la persona insensata, egoísta, violenta y sin escrúpulos que nos acostumbramos a ver en la obra. Su conducta cuando vuelve de su primera entrevista con Melibea en la escena primera del Acto I deja atónitos a Sempronio, como más tarde a Pármeno. "¡O desaventura! ¡O súbito mal!", dirá Sempronio al ver al amo alegre vuelto en figura triste y maniática (I. 3.ª). Sin embargo, goza Calisto, de cuando en cuando, de cortos intervalos lúcidos que también dejan percibir cómo debía ser normalmente. Así el burdo chiste de Sempronio comparándole con los hombres de Sodoma le hace reír, aunque a regañadientes (I, 4.ª). Después de la ejecución de los dos criados, vuelto él de su primera noche con Melibea y apagado momentáneamente su apetito sexual, se muestra Calisto capaz de ponderar con seriedad la situación deshonrosa en que le ha dejado esa ejecución. En el famoso monólogo (XIV, 7.ª) sobre si debe o no vengarse del juez que había condenado a Sempronio y a Pármeno, se acuerda de sus obligaciones de caballero y de amo. Pero pronto, al sentir encenderse de nuevo el deseo amoroso, vence este último y abandona el proyecto de venganza porque cual-

quier propósito de ese tipo impediría que volviese esa noche al huerto de su amada. Antes de perder esta ocasión está dispuesto a aceptar que, en la ciudad, se le tilde de cobarde.

La única ocasión en que Calisto antepone el deber al amor es, irónicamente, la que resulta en su muerte. Creyendo que están siendo atacados en la calle los dos criados jovencitos (Tristán y Sosia) que ha dejado de guardia, abandona precipitadamente a Melibea para ir a socorrerles. Impaciente como siempre, intenta bajar la escala demasiado de prisa en la oscuridad de la noche, cae y se mata. Pero resulta que es una muerte inútil e innecesaria; sus criados no habían estado en ningún peligro. ¿Castigo merecido de un seductor o ejemplo de la irracionalidad de las intervenciones de la Fortuna en los asuntos humanos? [120] El texto, desde luego, no lo precisa, dejando al lector decidir por sí mismo.

Melibea

Melibea es una de las creaciones más complejas y más sutilmente observadas de *LC*. Como ya se ha indicado en las discusiones del amor y de la magia en la obra, el problema principal relacionado con Melibea es el de decidir si actúa en la obra como víctima de la *philocaptio* diabólica practicada contra ella por Celestina, o si, como muchos críticos modernos han preferido creer, la vieja, por

[120] La caída mortal de Calisto en semejantes circunstancias no era tan inverosímil como el lector moderno puede suponer. Pedro Mártir cuenta la muerte instantánea en 1524 del tesorero real, hombre viejo, a consecuencia de una caída de una escalera por la que bajaba después de una visita nocturna a una monja amante suya. Comenta el humanista que la calamidad fue atribuida por algunos a la debilidad del viejo consiguiente al placer sexual, por otros a un súbito horror experimentado por el tesorero al reconocer la enormidad de su crimen y por otros a un sencillo ataque de vértigo (*Opus epistolarum*, núm. 800; véase la traducción de José López de Toro en *DIHE*, XII, Madrid, 1957, p. 367).

la sola fuerza de su poder dialéctico, logra hacer que la muchacha descubra su ya existente pasión oculta por Calisto. Es problema que no se puede esquivar porque si es víctima de la hechicería, que creemos ser la postura de Rojas, resulta imposible achacar a Melibea responsabilidad alguna por su conducta desde el Acto IV en adelante; actúa como persona cuya voluntad ha sido captada, sin que ella se dé cuenta de ello, por fuerzas malévolas.

Melibea no se asemeja a las amadas sin personalidad de la antigua comedia romana, ni a las de las comedias elegíacas de la Edad Media. Es ya mujer madura de veinte años de edad, lista, inteligente y leída, de personalidad resuelta, muy consciente de sí misma y de su valor. Durante la crítica confrontación con la vieja en el Acto IV, 5.ª, se defiende con eficacia intelectual y sin temor, recurriendo a la ira y las amenazas cuando la alcahueta, finalmente, le comunica de soslayo la razón de su visita.

Al crear el carácter de Melibea como personaje fuerte, los autores de *LC* sin duda fueron también influidos por la necesidad artística de hacer de ella digna adversaria de Celestina. Para que Celestina, al emprender la tarea de alcahuetear a la joven mujer, pudiese desarrollar ante el lector toda su propia astucia y su potencia intelectual y verbal se necesitaba que la víctima fuese persona capaz de oponer una resistencia que provocara en la vieja el deseo de mostrar cuanto ella misma valía.

Como dibujo de mujer enamorada, Melibea hace pensar en las muchachas que se encuentran con frecuencia tanto en las comedias humanísticas como en la ficción sentimental de la época, personajes que no son meros objetos de los amores masculinos, sino mujeres voluntariosas, a veces en rebeldía contra el yugo paterno y deseosas de fraguar su propio destino.[121] Pero, al mismo tiempo, no deja Melibea, persona piadosa, de manifestar compasión mujeril. Es por

121 Para ejemplos en la comedia humanística, consúltese Stäuble, 1968, pp. 180-4; en las historias "sentimentales" españoles pensamos en la Lucenda de *Arnalte y Lucenda* y en la Laureola de la *Cárcel de amor.*

medio del recurso a sus sentimientos caritativos que Celestina logra hallar una vía para socavar las defensas de la muchacha. Más tarde, aunque totalmente aplastada por la muerte de Calisto, es capaz de sentirse hondamente culpable al pensar en el golpe que sus amores ilícitos y su suicidio van a asestar a sus padres. Pero, a pesar de estos momentos, Rojas no se harta de demostrar que, como en el caso de Calisto, el amor apasionado es sentimiento profundamente egoísta. Cuando Melibea escudriña desde encima de la muralla del huerto el cuerpo destrozado de su amante, sólo puede pensar en su propio sufrimiento: " ¡Mi bien y plazer, todo es ydo en humo! ¡Mi alegría es perdida! ¡Consumióse mi gloria!" (p. 576), prorrumpe. Son palabras que contrastan notablemente con las frases compasivas con que al mismo tiempo el joven criado Tristán se aflige por la muerte de su amo. Pero esta dura lección no le lleva a Melibea a que reconozca la vanidad del amor mundano. Por el contrario, como otras muchas enamoradas, tanto en la literatura y la mitología como en la vida real, es víctima de la ilusión romántica de que, suicidándose, podrá volver a juntarse con el amante muerto. Contra esa ilusión no vale nada, ni la razón ni su afecto a sus padres.

Los padres

Los personajes de Pleberio y de su mujer, Alisa, son, tal vez, los más enigmáticos de *LC*. Repetidas veces se asegura al lector que se trata de una familia de la más alta aristocracia de la ciudad. ¿Por qué, entonces, dio el primer autor a Pleberio un nombre que, como ya notamos, olía a plebeyo y estado llano? [122] Es de notar, además, que, cuando encontramos a Pleberio y a Alisa en su mansión con su huerto deleitoso y su torre señorial, ellos piensan, hablan y actúan como una pareja totalmente burguesa. ¿Ha-

[122] 'Pleberio' es evidente formación sobre lat. *plebeius*, 'plebeyo', 'de la plebe [no patricio]'.

brá sido que el joven bachiller Rojas era incapaz de imaginarse cómo era un ambiente aristocrático? No lo creemos. Una explicación más plausible es que vemos aquí un reflejo de la familiaridad rojana con la comedia latina, forma literaria en que los personajes principales tenían que ser de la burguesía. Tampoco podemos excluir la posibilidad de que aquella tradición sirva en este caso para justificar una caricatura intencionada de la alta nobleza.

Otros enigmas aparecen en la manera de dibujar ambos caracteres. El papel de Alisa es muy contradictorio. Al hablar los otros personajes de ella nos aseguran que, como madre, Alisa es sospechosa, impaciente y resuelta. Según Melibea, es su madre, no su padre, quien la mataría *si viniera a saber que se ha dejado seducir* (XIV, 4.ª, pp. 502-3). En la discusión entre padre y madre sobre la necesidad de casar a su hija, es Alisa quien rechaza como absurda la advertencia de su marido de que, según las leyes, los padres no pueden obligar a una hija a que se case sin el consentimiento de ésta. Pero también es la supuestamente recelosa Alisa quien asegura, después de que el huerto de su casa ha sido durante un mes escenario de los encuentros nocturnos de Melibea y Calisto, que su hija no sabe "*qué cosa son hombres*". Y ¿cómo interpretar el desmoronamiento físico y moral instantáneo de Alisa desde que recibe en el Acto XX la primera noticia de que su hija está sufriendo ¿Se ha de entender que tiene muy mala conciencia al pensar que fue ella quien había dejado que la vieja infame estuviera un rato sola con la hija?

Pleberio es personaje de poca importancia en el diálogo hasta los dos últimos actos. Ni aun aparece en persona hasta el Acto XII. Los temores de su hija y de Sempronio, Pármeno y Celestina respecto a él llevan al lector a presumir que se trate de un padre autoritario de tipo tradicional. Pero cuando entra en el escenario se revela ser persona más bien ingenua y que carece enteramente de los rasgos característicos de semejante padre. Es de índole afectuosa, pero vacilante y poco prudente. Aunque Melibea es la única heredera de sus riquezas, debido a su afecto para con ella no ha podido resolverse a casarla y, por consiguiente,

a permitirla que abandone la casa paterna. Si hubiera seguido la costumbre, hallando marido para su hija a la edad normal, habría ella estado protegida tanto de Celestina como de Calisto.

Pero la faceta más original de la personalidad de Pleberio estriba en el modo de comportarse este padre aristocrático al oír de la boca de la misma Melibea cómo ella ha difamado su propia honra y la de toda la familia. No profiere palabra de indignación o de reprensión, ni piensa un momento en castigarla. Si reprende a su hija no es por lo que ha hecho, sino porque su suicidio le priva de su compañía querida. Para el lector hispánico de fines del siglo XV la tolerancia y la humanidad de Pleberio en estas últimas escenas de *LC* debían hacer de él una figura más bien despreciable que digna de admiración. Su manera de ser puede considerarse un ejemplo final de aquella inversión de los valores recibidos, característica de *LC*.

Queda el problema de cómo interpretar el largo monólogo o *planctus* final de Pleberio. Es parlamento cuidadosamente trabajado como estructura retórica pero de argumentación confusa, de acuerdo con los preceptos de los manuales de retórica para la figura *commiseratio*.[123] La confusión es intencional y sirve para reflejar el estado de ánimo alterado y aturdido del viejo. Al escribirlo Rojas indudablemente recordaba el lamento de la madre de Leriano por su hijo muerto en la *Cárcel de amor*, lamento que debía saber de memoria si no es que tenía el texto delante de los ojos al escribir el suyo.

[123] Para una definición de la *commiseratio* ver Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, 3 tomos, I (Madrid, 1966, reimpr. 1983), para. 439, y *Rhetorica ad Herennium*, II, xxxi. Obsérvese que Pleberio no respeta dos reglas de la *commiseratio* clásica que eran: (i) que el orador debe demostrar que enfrentará la mala fortuna con ánimo y paciencia; (ii) que la *commiseratio* debe ser de poca duración, pues *nihil enim lacrima citius arescit* ('nada se seca con más rapidez que una lágrima'). Para una comparación de los dos lamentos, véase Dorothy Sherman Severin, "From the Lamentations of Diego de San Pedro to Pleberio's Lament", *The Age of the Catholic Monarchs*, 1989, pp. 181-3.

La interpretación de este monólogo por parte de la crítica ha sido muy contradictoria. ¿En él oímos por fin la voz del mismo Rojas ofreciendo su comentario sobre cómo se debe entender la historia que está acabando de contar? O, por el contrario, ¿estamos ante el discurso de un viejo dolorido, desengañado y no muy astuto que, lejos de aceptar su propia culpabilidad como padre a la vez egoísta y descuidado, quiere atribuir toda la culpa al poder hostil de la desordenada Fortuna y de "la fuerte fuerça del Amor", fuerza, según él, a la vez irresistible y matadora? El pesimismo del *planctus* es total; puesto que no hay posibilidad de abrigarse de los golpes de la Fortuna, poder que es por antonomasia irracional y perseguidor tanto de los buenos como de los malos, la única solución que ve Pleberio para los sufrimientos humanos ante el caos heraclitano universal es no nacer.

No hay la más mínima alusión en las palabras de Pleberio a la doctrina cristiana respecto a los problemas que está afrontando. Algunos críticos han interpretado esa omisión en el sentido de que no tiene ningún significado particular: Rojas tenía derecho a presumir que sus lectores se darían cuenta como cristianos, sin que él se la recordara, de la interpretación errónea de Pleberio de lo que había ocurrido.[124] Otros han querido ver en el abatimiento sin remedio del padre de Melibea un reflejo de la desesperación del converso Rojas y de todos los de su casta ante su situación en la España de los Reyes Católicos.[125] Se ha sugerido, también, que el propósito de Rojas en el *planctus* era el de llamar la atención sobre las funestas consecuencias de no modelar la vida de acuerdo con las doctrinas

[124] Para una defensa de esta postura véase Bataillon, *Fernando de Rojas*, 1961, especialmente pp. 212-19.

[125] Entre los que han defendido esta posición se puede citar a Américo Castro, *"La Celestina" como contienda literaria (castas y casticismos)* (Madrid, 1965); Gilman, 1972, versión española, 1978; Antony van Beysterveldt, "Nueva interpretación de «La Celestina»", *Segismundo* XI (1975), pp. 87-116 y muchos más.

morales del senequismo hispánico cuatrocentista.[126] Indudablemente, tanto la insistencia de Pleberio en que ha dedicado su vida a la adquisición de bienes materiales como su desengaño al hallar que todo ha sido para nada parecen reflejar el impacto del estoicismo. Lo confirma el hecho de que Pleberio ha actuado contra un principio estoico fundamental. Ha permitido que su bienestar dependiese de la existencia de otra persona, su hija ("fálteme la vida, pues me faltó tu agradable compañía"). Pero no creemos que sea posible afirmar que ni en tiempos de Fernando de Rojas ni hoy haya una única interpretación permisible del *planctus* ambiguo de Pleberio. Sin duda, cristianos viejos, conversos medrosos, adeptos de las doctrinas estoicas y escépticos seguidores de Heráclito, todos habrán visto en la situación del viejo evidencia a favor de sus creencias y situaciones particulares. Es significativo que termina el *planctus*, y la historia de estos amores, con una serie de preguntas a la difunta Melibea a las que no puede haber respuesta.

Celestina

Para enjuiciar bien el impacto de Celestina en los lectores durante cinco siglos hay que insistir otra vez en el hecho de que, al contrario de los otros personajes, ella tiene un pasado biográfico al que se refieren no sólo con frecuencia ella misma, sino también los otros personajes de la obra. La presencia de esta dimensión biográfica contribuye mucho a hacerla destacar de los otros caracteres, cuya historia vital se limita casi exclusivamente a la que se va formando al desarrollarse la trama de la obra. Se insiste mucho, además, en la apariencia física de la vieja, elemento que también falta en el caso de los otros personajes aparte de la descripción puramente estereotipada de Melibea que hace Calisto en el Acto I, y la envidiosa de

126 Louise Fothergill-Payne, *Seneca and «Celestina»* (Cambridge, 1988), pp. 91-5.

las dos muchachas en el Acto IX. Es Celestina barbuda. Tiene la cara arrugada de vieja, rasgo que intenta ocultar con la aplicación excesiva de antimonio. Lleva en la cara, además, un rasguño permanente que los enterados reconocen como la marca del Diablo.[127] Trae siempre haldas muy largas que le impiden andar. Es notable que, entre los diversos grabados que ilustran los personajes celestinescos en las diferentes ediciones de *LC*, sólo los de Celestina misma tenían que ser especialmente encargados para reflejar estas particularidades suyas. Para los otros caracteres, los impresores podían sin problemas echar la mano a grabados ya usados en otras obras.

Fortalece este deseo de dar la impresión de que Celestina tiene existencia fuera de la obra la insistencia en relacionarla con la casa destartalada en el barrio de las tenerías que, según se explica, ya había abandonado por otra vivienda unos dos años antes de empezar la acción de la obra. Sabemos de fuente enteramente fidedigna que, hacia los años 1520, los estudiantes salmantinos conocían como la "casa de Celestina" una casa medio caída situada exactamente en el sitio donde coloca *LC* la antigua vivienda de la vieja. Menéndez y Pelayo suponía que dicha casa cerca de las tenerías, al igual que los otros monumentos celestinescos que, en los siglos XVI y XVII, se solían mostrar a los visitantes de Salamanca, debían su origen a la obra. Pero, a la luz de la insistencia de ésta en relacionar la vieja con una vivienda que no tiene papel en la trama, es permisible preguntarnos si el juicio de Menéndez y Pelayo es exacto. El interés algo inexplicable, tanto del primer autor como de Rojas, en llamar la atención del lector sobre el hecho de que la Celestina de la obra es la misma persona que solía vivir en la casa de las tenerías, se explicaría mejor si supiésemos que se trata de la conversión en figura literaria de una alcahueta-hechicera histórica o legendaria salmantina ya existente al meter mano a la pluma el primer autor.[128]

127 Sobre esta marca, ver *Introducción - La magia*, p. 74, n. 114.
128 Russell, 1989, pp. 155-61.

Al discutir el tema de la magia hemos ya intentado describir el papel de Celestina como hechicera. No volveremos a recapitular este aspecto esencial de su personaje si no es para insistir en que, a pesar de sus relaciones con los poderes diabólicos, la vieja no inspira en los lectores el odio oculto que dicen sentir hacia ella incluso los que hacen uso de sus servicios (Calisto) o los que pretenden ser sus amigos (Sempronio, Pármeno, Areúsa).

Celestina ha dedicado su vida entera a la sexualidad como artículo de compra y venta. Como ya vimos, no se limita su profesionalismo a la alcahuetería en sentido estricto. Sabe también cómo hacer, por medios hechiceriles, a los hombres impotentes y a las mujeres que conciban odio hacia sus cónyuges o a sus amados.[129] Su casa hace las veces de burdel, adonde pueden acudir sus clientes, tanto laicos como eclesiásticos, para gozar del amor clandestino. Otra especialidad suya es "remendar vírgenes", actividad que representa un aspecto del oficio de curandera y de partera, que también practica.[130] Es fabricante y vendedora de perfumes, comercio frecuentemente asociado con la alcahuetería. Para conseguir entrada sin sospecha en las casas de la gente honrada donde se halla una muchacha que quiere alcahuetear, otro truco suyo es presentarse como vendedora de hilado fabricado de su propia mano, truco que emplea para entrar en la casa de Pleberio. Aunque se jacta de ser muy piadosa y asiste con frecuencia a los oficios, no vacila en admitir que halla las iglesias sitios muy convenientes para despachar sus negocios nefastos, especialmente los relacionados con sacerdotes.

La osadía con que Celestina desempeña todas estas actividades, cada una de las cuales podría llevarla al patíbulo, no puede dejar de despertar cierta admiración en el lector.

[129] Cfr. Covarr., p. 766: "Ligar por modo de fascinio, es hazer impotente a alguno para el concúbito y generación, al qual dezimos estar ligado; y puede ser absolutamente o respective a alguna persona."

[130] Vendrá el momento en que Celestina, en su primera entrevista con Melibea, se atreva a pretender que ha sido partera al nacimiento de Calisto (IV, 5.ª, p. 322).

Ella ha sido castigada públicamente de modo vergonzoso más de una vez, pero tales castigos no parecen haber tenido el menor efecto correctivo. Por el contrario, goza de la fama que tal publicidad le trae. Como conviene al mundo al revés celestinesco, está muy preocupada por su honra. Más sorprendente en esta obra castellana de fines del Cuatrocientos es la sugerencia de que, tal vez, las malas mañas de la alcahueta-hechicera no deben achacarse a una naturaleza dedicada desde el nacimiento al mal, sino a funestas influencias sociales. Según Pármeno provienen de "la necessidad y pobreza, la fambre. Que no ay mejor maestra en el mundo, no ay mejor despertadora y avivadora de ingenios" (IX, 2.ª, p. 403).

Una ausencia total de vergüenza es rasgo fundamental de Celestina. No se siente marginada. Es orgullosa de su oficio de alcahueta profesional, jactándose de la destreza con que cumple con los deberes de dicho oficio. Asegura que, al ejercitarlo, trabaja en beneficio de la sociedad, como comprueba, según ella, la cantidad de clientes que se le acercan, sin que ella tenga que buscar a ninguno.

Celestina no sólo es mucho más astuta y perspicaz que los demás personajes de la obra, sino que también es mucho más inteligente. Sobre todo por lo que respecta a las cosas que tienen que ver con el amor, proclama con justificación que no tiene rival. Contribuye mucho a su dominación sobre los otros el poder suyo de percibir los pensamientos y los sentimientos ocultos de los que la rodean, aun cuando ellos mismos no se han dado cuenta de cuáles son. Con mucha razón advierte a Pármeno que no sólo entiende el significado de lo que ve y oye, sino que "aun lo intrínseco con los intellectuales ojos penetro" (I, 10.ª, p. 252). Esta vieja que continuamente recurre a la mentira, al engaño y a la hipocresía reconoce en seguida cuándo otros están empleando los mismos trucos contra ella. Posee, además, un don extraordinario para entender, en los argumentos, cuándo ha llegado el momento para cambiar dirección, lo que hace con el mayor aplomo. Al ver que no han tenido éxito los razonamientos con que ha intentado socavar la lealtad de Pármeno hacia su amo, se da cuenta, correcta-

mente, de que, al tratarse de un joven adolescente, el criado probablemente no podrá resistirle más si le ofrece una primera experiencia sexual con una chica mona. Cuando ha fallado su intento de seducir por vía directa a Melibea en el Acto IV, y reconoce que la airada muchacha es capaz de denunciarla a la justicia, en seguida pretende que todo ha sido un malentendido de Melibea. Ha venido a la casa de ésta con intenciones sencillamente caritativas, para aliviar un dolor de muelas de Calisto. Supo, como ella misma dice, cambiar de rumbo a tiempo. Pero, habiendo así colocado a Melibea a la defensiva, la astuta vieja, a punto de despedirse por el momento de la muchacha, vuelve solapadamente a su verdadero propósito: aun si el fin de su visita hubiera sido el que Melibea había erróneamente supuesto, dice, no habría sido condenable: "cada día ay hombres penados por mugeres y mugeres por hombres, y esto obra la Natura, y la Natura ordenóla Dios" (IV, 5.ª, p. 326).

Como se trata de una obra dialogada, el arma principal de Celestina con la que el lector contacta es la palabra, la palabra usada con maestría como instrumento para vencer y controlar voluntades mediante un derroche de mentiras, argumentos falaces, declaraciones hipócritas, juegos de palabras, refranes y sentencias usados de modo malintencionado (véase *Introducción - Sentencias y refranes*).

Celestina, desde luego, tiene sus puntos flacos. El mayor, que terminará acabando con ella en el Acto XII, es la codicia, vicio que predomina, aun cuando se encuentra en peligro de muerte, sobre la astucia normal y el don de gentes de la vieja. Otro vicio de Celestina en el que se insiste es la enofilia. Rojas la presenta como bebedora en exceso de vino. Pero este vicio parece ser introducido porque era considerado característico de las alcahuetas tanto de la tradición popular como de la tradición literaria.[131]

[131] Lida de Malkiel, al notar que el amor al vino de las *lenae* plautinas es muy distinto del de Celestina y que tal vicio no es característico de la *anus* de las comedias elegíacas latinas de la Edad Media, admitía la posibilidad de que se trata de un dato

La enofilia, de todos modos, no ha tenido el menor efecto negativo sobre la inteligencia y clarividencia de Celestina.

La crítica ha dedicado mucho tiempo a buscar los posibles antecedentes de Celestina en la literatura anterior. Lida de Malkiel llama la atención sobre las semejanzas y desemejanzas que hay entre ella y las alcahuetas de la comedia romana en adelante. Casas Homs apunta los rasgos que tienen en común Celestina y Calimacha, la tercera de la comedia humanística *Poliodorus,* etc. Pero la búsqueda de precursores literarios de la mayúscula figura polifacética de Celestina parece ser ejercicio crítico muy marginal. Entre aquella mujer cuya personalidad no sólo rompe, enrevesándolas, con todas las normas sociales y artísticas, sino que a cada momento amenaza con escapar del control de sus propios creadores, ¿qué relación significativa puede haber con aun las mejor dibujadas figuras menores de alcahuetas y hechiceras que se encuentran en la literatura latina o española anteriores?

Los criados

LC es notable por el papel fundamental que desempeñan los criados en el desarrollo de la trama principal, por el interés que la obra revela en ellos como personajes con sus propias vidas y puntos de vista, y por la manera en que se confunden el mundo de los dos amantes y el mundo de los criados.

Sempronio

La descendencia de Sempronio de la figura del *servus fallax* o falso sirviente de la comedia terenciana es obvia

"que Rojas pudo recoger de la vida real" (Lida de Malkiel, 1962, p. 537). Pero también pudo hallar Rojas precedentes en la comedia humanística; cfr. el amor excesivo al vino de la alcahueta Canthara (*bella potatrix*) del *Chrysis* (ver sobre todo la *Scena V*), y el mismo vicio en la Calimacha del *Poliodorus* (véanse sus propias palabras también en la *Scena V* de aquella obra: Casas Homs, 1953, p. 196). Como Celestina, Calimacha allí se jacta de su enofilia.

desde las primeras escenas del Acto I. Como tal manipula a su amo cínicamente desde el momento en que se entera del problema amoroso de éste. Él es responsable de poner a Calisto en manos de Celestina, lo que hace con intención de enriquecerse participando en las ganancias de la vieja a expensas de su amo. Pretende ser amigo de Celestina porque le conviene, pero se entera perfectamente de quién es ella y, a su debido tiempo, movido por la codicia y el odio, será él quien la mate. El *servus fallax* es también personaje de importancia en algunas comedias humanísticas. El Herotes del *Paulus* de Pietro Paulo Vergerio recuerda bastante de cerca al desleal Sempronio, mientras que Stichus, el criado leal, en los largos monólogos característicos de aquella obra, se expresa con rencor acerca de la falta de reconocimiento que recibe su lealtad.[132]

Sempronio es más viejo que Pármeno, a quien trata con cierta altanería y desdén. Su papel en la obra es importante y el dibujo de él bastante rico en matices. Es personaje de inteligencia, pero básicamente antipático, aunque no desprovisto de un ingenio cínico. Aparte de su deslealtad hipócrita, es receloso, rencoroso y cobarde. Cabe a él, por su ejemplo, avisar primero al lector, en su monólogo del Acto I, 3.ª, que, en *LC*, los personajes de las capas bajas serán capaces de expresarse, cuando conviene a la situación, con mayor aptitud intelectual e igual erudición que su amo. En el mencionado monólogo, Sempronio, sin explicación, razona consigo de modo complejo, emplea un lenguaje exento de ningún rasgo popular y, con la mayor facilidad, apoya sus argumentos mediante la cita de una serie encadenada de dichos de los filósofos. Es también a Sempronio a quien le cabe señalar que una característica de la obra será la contradicción entre la moral que los personajes predican y sus propias acciones. Pero no

[132] *Teatro goliardico,* 1965, pp. 76-7: [Stichus habla de la mala conducta del siervo Damma] ...*Compilat undequaque / Et in se subtrahit. Lenones, aleones cognitos / Omnes habet et imperium ut herus adducit atque / Pro his omnibus pretium et amorem et dona refert; / Ego pro fide pertusos oculos et fauces graves.*

es Sempronio tan astuto como supone. A pesar de su afirmación hacia principios del Acto I de que está al tanto de todos los engaños mujeriles, el lector verá en seguida al presuntuoso criado, con fina ironía, él mismo víctima ingenua de los ardides de su Elicia, quien, a pesar de sus expresiones de amor entrañable para con él, no deja por eso de ejercer el oficio de puta bajo sus narices.

Sin embargo, el amor francamente sexual de Sempronio para su querida parece ser sincero. Como para contrastarlo con los penosos y enredados amores de Calisto y Melibea, se lo dibuja sin complicaciones y que proporciona alegría a ambos amantes. Elicia le corresponde de modo parecido, sólo enfadándose celosamente cuando Sempronio da indicios de estar él también algo enamorado de la hermosa y aristocrática Melibea. Por su parte, Sempronio está celoso del afecto entre Calisto y Pármeno y ve en esa relación una seria amenaza a los planes de él y Celestina para enriquecerse a expensas del amo. Pero su carácter rencoroso impide que tenga la astucia para comportarse hacia Pármeno de un modo que sirva para vencer el odio que éste siente hacia él.

Pármeno

Tanto el primer autor como Rojas dedican mucha atención a la figura de Pármeno, cuyo personaje sobresale por su complejidad. Como ya vimos es, hasta el Acto VIII, una recreación originalísima de un tipo estereotipado de la comedia terenciana, el *servus fidus*. La trama secundaria de los Actos I-VIII de *LC* se dedica a contar punto por punto la dificilísima subversión que emprende Celestina para transformar a Pármeno en criado desleal y colaborador suyo y de Sempronio.

Pármeno es, aparte de Celestina, el único personaje de la obra de cuya biografía pasada sabe algo el lector. Es adolescente (se llama a sí mismo "moço"), y, por consiguiente, de menor edad que Sempronio, de quien está celoso, tanto a causa de los aires de superioridad que éste se da como por el hecho de que tiene una enamorada.

Admite a Celestina ya en el Acto I, 10.ª (p. 253), que experimenta las manifestaciones físicas frustradas de adolescente. Su iniciación sexual en el Acto VII permitirá introducir en la obra una escena francamente pornográfica, a la vez que quita una de las causas de su recelo contra Sempronio.

Caracteriza al joven la inteligencia aguda. Sabe razonar y disputar con discreción. Jamás está falto de una sentencia erudita o de un refrán oportuno para apoyar sus argumentos. A diferencia de Celestina y de Sempronio, hasta su conversión en criado desleal emplea estos talentos no para pervertir la moral, sino para sostenerla. Pero no es ningún moralista mojigato. En sus frecuentes apartes comenta con ironía acerba e indignada las tonterías de Calisto, los trucos de Celestina y la falsedad de Sempronio.

Pero el rasgo principal de Pármeno es la lealtad, postura que defiende durante varios actos con extraordinaria resolución contra los intentos de Celestina de minarla. Como comenta el mismo Calisto, las buenas intenciones y costumbres de Pármeno dependen del hecho de que tiene buen natural (I, 7.ª, p. 248), cualidad que le ha permitido salir indemne de una crianza de las menos prometedoras. Cuando era niño pequeño, su madre le había abandonado, dejándole en manos de la misma Celestina, en cuya casaburdel pasaba una corta temporada como mozo que servía a la vieja. Insinúa el texto que, al cabo de poco tiempo, su repugnancia por la vieja, que le molestaba con apretados abrazos de intención sospechosa, le habían hecho huir de su casa y de la ciudad para ganarse la vida lo mejor que pudo. Ha habido críticos que han juzgado que, con estos antecedentes, no puede ser Pármeno tan honrado como pretende y que emplea la lealtad como instrumento para mejorar la vida. No hay nada en el texto que apoye tal juicio.

Pármeno, así, sabe por experiencia propia (pero desde la perspectiva de la niñez) cómo Celestina se gana la vida y cuán malvada es. No pierde tiempo en comunicar a Calisto todo lo que sabe de ella. Aunque éste, loco de amor, se niegue a hacer caso de las advertencias del criado, la alcahueta reconoce que la lealtad del muchacho hace

de él una seria amenaza para sus planes de desplumar a Calisto. Se dedica, pues, Celestina a seducir a Pármeno con el fin de que se una a su bando. La seducción de Pármeno, que ella tiene que intentar sin la intervención de poderes diabólicos, resulta ser tarea aún más difícil que la seducción de Melibea. El buen natural y la inteligencia de Pármeno y su conocimiento de los trucos y mentiras de la vieja le dan la fuerza suficiente para resistir sin problemas la mezcla de promesas engañosas, amenazas y palabras cariñosas con que la vieja intenta aplastarle. Se necesitan tres largos duelos verbales entre Celestina y el joven antes de que la vieja consiga que ceda a su voluntad. Las cosas empiezan a moverse en favor de ella cuando, fallado el intento de ganarle con promesas monetarias, Celestina decide intentar destruir la confianza en sí mismo del joven por medio de revelarle —jamás sabe el lector con cuánta justificación— que su madre, Doña Claudina, era también alcahueta y hechicera e íntima compañera suya y que ella había sido procesada cuatro veces por la justicia, una vez como bruja (VII, 1.ª, pp. 364-9). [133] Pero Pármeno, aunque desconcertado por la noticia, no se da por vencido. Celestina entonces juega, con éxito, una carta final; promete, como ya dijimos, meterle en la cama de una ramera joven y hermosa, Areúsa. La rendición del muchacho no se debe enteramente a las mañas de Celestina. Desde el Acto II en adelante el loco Calisto no ha dejado de castigar y de humillar a Pármeno cada vez que el joven intenta ponerle en guardia contra Celestina y Sempronio. Como ya en el Acto II había comentado Pármeno al respecto:

> ¡O desdichado de mí! Por ser leal padezco mal. Otros se ganan por malos, yo me pierdo por bueno. ¡El mundo es tal! Quiero yrme al hilo de la gente, pues a los traydores llaman discretos, a los fieles nescios (II, 4.ª, p. 277). [134]

[133] Para la diferencia entre bruja y hechicera véase *Introducción - La magia,* p. 69, n. 102).

[134] Las palabras de Pármeno sólo indican que ha empezado a pensar en la posibilidad de abandonar su postura de lealtad. Has-

Sin embargo, pasarán cinco actos más antes de que el leal Pármeno finalmente abandone al amo.

Celestina pagará caro este triunfo suyo. El criado, cuyo buen natural ha sido destruido por ella, pronto será cómplice entusiasta en el asesinato de la vieja.

Recordemos que el íncipit de *LC* pretende, según las tradiciones de la comedia latina, que uno de los propósitos de la obra es prevenir a los amos contra los engaños de malos y lisonjeros sirvientes. El caso de Pármeno, por el contrario, puede considerarse advertencia a los amos a que estimen en mucho a un criado leal, aun si sus consejos saludables son inconvenientes. Para el lector moderno, Pármeno, joven de buenos instintos arrollado al final por fuerzas hostiles contra las que ha luchado con valentía, es, tal vez, la única figura realmente trágica en *LC*.

Sosia

Sosia, el mozo de espuelas de Calisto, lleva también nombre tomado del elenco terenciano. Al igual que Tristán y Lucrecia, tiene un papel menor, pero no insignificante, en la obra. Su participación en la *Comedia* casi se limitaba a traer a Çalisto la noticia de las circunstancias de la muerte de Celestina a manos de Sempronio y Pármeno, y del suplicio de éstos (XIII, 2.ª). Con Tristán acompaña a Calisto cuando, muertos ellos, éste visita de noche a Melibea. En la *TC* su papel es mayor. Es instrumento inconsciente de la venganza de Areúsa y Elicia contra Calisto y Melibea. Habiendo Areúsa empleado el truco de fingirse enamorada del mozo de espuelas, la astuta ramera no tiene problemas en sacar del bondadoso pero necio Sosia todo el secreto de los días y hora de las visitas nocturnas de Calisto a su amada. Si Sosia es esencialmente figura cómica en la tradición de los campesinos ridículos de la literatura, Rojas no por eso deja de dibujarle con cierta

---

ta la primera escena del Acto VII continúa resistiendo los intentos de Celestina de engatusarle para que se declare definitivamente de su bando.

simpatía. Al suponerse de veras amado de Areúsa, el destripaterrones abandona su acostumbrado sayo para presentarse ante ella en calzas y con capa como si fuese un Sempronio o Pármeno. Se dirige a la ramera atónita con una elegancia verbal de amante cortés que sin duda ha aprendido escuchando a su amo Calisto (XVII, 3.ª). Aunque la escena es esencialmente cómica, no deja por eso de hacer pensar al lector en el poder ennoblecedor del amor que es capaz de cambiar así a un mozo de espuelas.

Tristán

El nombre, aunque de origen caballeresco, debe ser otro ejemplo de 'nombre hablante'; será Tristán quien hallará el cuerpo de su amo destrozado por la caída, y quien le llorará con pesar muy sentido. Es muy joven. Debe ser paje en la casa de Calisto. Como personaje nos recuerda un poco a Pármeno antes de la seducción de éste. Es leal, virtuoso e inteligente. Identifica en seguida el motivo que ha llevado a Areúsa a fingir que está enamorada de Sosia. Cuando muere Calisto, a pesar de su dolor, Tristán se dedica a tomar en el acto las medidas necesarias para salvar la honra del amo, quitando el cuerpo sin demora del lugar sospechoso en que se encuentra.

Lucrecia

Debido a la influencia del reducido número de participantes que la comedia latina admitía, Lucrecia es la única representante que vemos de la numerosa servidumbre que debía hallarse en la mansión del noble Pleberio. Es criada particular de Melibea. Como prima de Elicia y conocida de Celestina, su situación está comprometida desde que la vieja aparece por vez primera ante la puerta de la casa 'plebérica'. Hace un intento de recordar a la madre de Melibea que la vieja es "la que empicotaron por hechizera, que vendía las mozas a los abades y descasava mill casa-

dos" (IV, 3.ª), pero Alisa, víctima del hechizo diabólico, no recuerda nada y se ríe de las noticias de Lucrecia. Al salir Celestina después de su primer intento de seducir a Melibea, la vieja, que ha oído las citadas palabras de la criada, le advierte con amenazas veladas que no siga intentando oponerse a sus proyectos. Más tarde Lucrecia, aunque sabe que la pasión amorosa de Melibea debe ser resultado de un hechizo ("El seso tiene perdido mi señora. Gran mal es éste. Cativálola ha esta fechizera", X, 2.ª, p. 432), no da cuenta a su ama ni a los padres de ella de lo que está pasando. Ayuda a Melibea lealmente en las reuniones nocturnas con Calisto. En la versión de veintiún actos, Lucrecia justifica su silencio con una sentencia: "*cumple a los servidores obedecer con diligencia corporal y no con artificiales consejos de lengua*" (X, 4.ª, p. 440).

En la *TC* se amplifica más el papel de Lucrecia. En el Acto XIX, como resultado de la influencia erótica de las bellas canciones amorosas con que entretiene a Melibea mientras ella espera la llegada de su amado, y como consecuencia de haber presenciado en el huerto varias veces los acoplamientos nocturnos de Calisto y Melibea, resulta que Lucrecia, ella también, se ha enamorado secretamente del joven y hermoso caballero. Al quitarle una noche su armadura, se aprovecha de la oportunidad de abrazarle vigorosamente, acto que censura Melibea ("*no me le despedazes, no le trabajes sus miembros con tus pesados abraços*" (XIX, 3.ª, pp. 570-1). Es una de las interpolaciones cómicas pasajeras de índole crudamente sexual que Rojas introduce esporádicamente en estas escenas de amor romántico entre Calisto y Melibea. El motivo no sólo debe ser el de recordar al lector que las raíces de *LC* se encuentran en la comedia latina; es un modo de impedir que él (y, podemos sospechar, el mismo Fernando de Rojas), se dejen totalmente arrebatar por el seductor sueño romántico-sexual de los amantes.

Al final de la obra Lucrecia es el único personaje vivo que sabe que Melibea había sido víctima de una *philocaptio* hechiceril. En su *planctus* final dirá Pleberio que, aparte de la versión de los acontecimientos contenida en el

parlamento *in articulo mortis* de su hija, "más la he sabido por estenso desta su triste sirvienta" (p. 595). De hecho, el *planctus* menciona algunos datos no procedentes del monólogo final de Melibea. Pero es evidente que Lucrecia había mantenido silencio en su relato acerca del papel de la magia en la caída de Melibea, sin duda para no acrecentar su propia culpabilidad. El silencio de Lucrecia tuvo por resultado que el ingenuo Pleberio quedara sin la menor idea de que su hija había sido víctima de un hechizo diabólico.

Elicia

Elicia es la puta de casa de Celestina, al parecer la única. Como explica Sosia en los actos añadidos (XIV, 8.ª, p. 516), ha sido criada por Celestina y dependía de ella para todo, lo que explica su estado de desamparo luego de la súbita desaparición de la que realmente consideraba como madre suya. Elicia desempeña un papel de cierta importancia desde la escena 5.ª del Acto I de la *Comedia*. Cabe a ella representar por sí sola la vida de burdel celestinesca.

En la *TC*, Elicia, junto con su prima Areúsa, tiene, después de la muerte de Celestina y de los criados, un papel más fundamental. Serán ellas, con su deseo de vengarse de los amantes nobles por la pérdida de sus propios enamorados, las que planean la muerte de Calisto, aunque el desenlace trágico de la obra que anhelan no se efectuará de la manera que habían previsto.

Elicia es un personaje bastante complejo, sobre todo como va emergiendo de la pluma de Rojas. Está muy lejos de ser la figura estereotipada de meretriz que suele encontrarse en la literatura anterior. Dentro de la casa de Celestina, es persona impulsiva, atrevida, de prontos enojos, caprichosa, pero también franca y no sin sentido del humor. Es celosa. Odia a las muchachas de la clase alta, como Melibea. Pero, como le reprocha la misma Celestina, es también ociosa y carece del sentido de previsión. En

lugar de prepararse para un futuro en el que tendrá que cuidarse de sí misma sin el apoyo de la vieja, está contenta de depender de Celestina para todo. Tiene poca idea del mundo fuera del burdel celestinesco, lo que explica su desorientación y su dependencia de los consejos de Areúsa después del asesinato de la vieja. Predica una moral hedonista. Según dice a Celestina, "no havemos de vivir para siempre; gozemos y holguemos, que la vejez pocos la veen" (VII, 4.ª, p. 383). Es una doctrina que refleja la predicada por su vieja protectora y de la que pronto quedará desengañada.

Para Elicia el amor sexual es, sobre todo, experiencia alegre y divertida. Ni por un momento le preocupan consideraciones de índole moral o doctrinal. Sin embargo, si la carrera de mujer del partido no tiene serios inconvenientes a sus ojos, no le gustan a Elicia algunas otras habilidades que Celestina intenta enseñarle. Confiesa a la vieja que odia el arte de 'remendar vírgenes'. No tiene nada del hondo cinismo de lupanar que domina a su maestra. El dolor que siente por la muerte de la "Madre" Celestina no está fingido, si bien, al darse cuenta de que ahuyenta a los clientes al andar vestida de negro y mantener señales de luto en el exterior de la casa de la malograda alcahueta, decide ocultar su dolor y seguir practicando lo que la vieja le había enseñado. Influida por Areúsa, no tarda en reconocer que la desaparición de la vieja también puede tener para ella su lado positivo.

Areúsa

La primera mención de Areúsa ocurre en I, 10.ª, cuando, prosiguiendo su intento de seducir a Pármeno, Celestina promete como cebo acostarle con la joven prima de Eli)cia. Los únicos detalles que la obra ofrece relativos a su biografía son que es hija de un tal Eliso y (según el texto de la *TC*), una pastillera anónima. La reacción de Pármeno —muchacho sexualmente tímido— a la oferta de la vieja indica que ya ha puesto los ojos en la mucha-

cha. Areúsa no aparecerá en persona hasta el famoso Acto VII. Allí se jacta de no ser ramera corriente, sino muchacha de categoría superior que lleva una vida independiente. Tiene su propia casa de dos pisos, limpia y bien instalada. Es manceba de un soldado que acaba de marcharse a la guerra. Celestina, pues, ha escogido buen momento para intentar sugerirle que admita a Pármeno en su lecho. Según la *TC*, el soldado está lejos de ser el único hombre en su vida, pues comenta allí Elicia que "*jamás está desacompañada de galanes*" (XVII, 1.ª).

Areúsa, por razones suyas, pretende ser inocente e ingenua cuando Celestina le propone que admita a Pármeno como su nuevo enamorado, pretensión que da lugar a una escena cómica en que Celestina emplea de nuevo sus poderes suasorios de alcahueta, esta vez para 'seducir' a una ramera.

A pesar de su juventud Areúsa se revela en la obra ser inteligente, muy astuta, mandona y de corazón duro. Aun más que Elicia, es muy hostil a las mujeres de la clase acomodada a quienes, en un pasaje muy conocido (IX, 3.ª, pp. 414-417), denuncia largamente por el trato malo que dan a las que les sirven. Es Areúsa quien urde los detalles de la venganza de las dos mujeres contra Calisto y Melibea, a quienes consideran responsables de la muerte de sus amantes.[135] Elicia siente de veras la desaparición de Sempronio. Areúsa, más egoísta, cree que no hay que gastar tiempo lamentando lo que no se puede remediar. Como dice a Elicia, "*quando una puerta se cierra, otra suele abrir la Fortuna*" (XV, 3.ª). Su venganza es más bien parte de su *vendetta* contra los miembros de la clase alta que una expresión de dolor por la muerte de Pármeno. Aconseja a Elicia que, aunque no se puede hacer retroceder el reloj, siempre es posible vengarse. Manda a Centurio que mate a Calisto; Elicia, menos fiera, hubiera preferido que la venganza se limitara a darle una paliza severa (XVIII).

Si se sigue con cuidado el papel de Areúsa en *LC* es

[135] Acerca del supuesto canje de personalidades Elicia/Areúsa en la *TC* véase la nota 118 (arriba).

obvio que su postura de ingenua y de tímida en el Acto VII debe ser embaucamiento. En un aparte que profiere al entrar Celestina en su casa acompañada de Pármeno expresa su odio a la vieja en términos airados, si bien en seguida le da la bienvenida con palabras hipócritas. Más tarde (versión de la *TC*) dirá que se había comportado como boba ante Celestina porque quería darle esa impresión a la vieja (XVII, 3.ª, p. 550). Su motivo no se expresa, pero sin duda quería la autosuficiente Areúsa establecer que no era carne disponible para los tratos de la alcahueta.[135] Se verá que es personaje de psicología mucho más compleja que la de las cortesanas literarias corrientes. Arreglada, como ellas creían, la venganza contra Calisto y Melibea, desaparecen las dos rameras de la *TC*. Volverían a aparecer en 1534 en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva.

Centurio

Lida de Malkiel consideraba que el fanfarrón Centurio era una creación totalmente original basada en la observación de los rufianes de la realidad social coetánea. Juzgaba, además, que el humorismo de Centurio es "el único diáfanamente risueño en toda la *Tragicomedia*".[137] El segundo juicio es innegable, pero el primero parece pasar por alto con demasiada facilidad los vínculos entre el Centurio rojano y el *miles gloriosus* (es decir, el soldado jactancioso) de la comedia romana. El nombre Centurio es, desde luego, de origen plautino y terenciano, como lo es su fanfarronería. Rojas se dedica concienzudamente a paro-

136 Lida de Malkiel (1962, p. 659) considera la explicación de Areúsa mero intento de parte del "interpolador" de salir del aprieto en que se encuentra al descubrir que, según la crítica argentina, había confundido los dos personajes. Pero desde su primera aparición, da amplias muestras Areúsa de ser muchacha dura que aprecia mucho su estado de ramera que trabaja por su propia cuenta.

137 *Ibid.*, 1962, p. 699.

diar de modo original a esa figura tradicional. El Centurio latino es siempre soldado de veras. El Centurio celestinesco es, en cambio, embustero y cobarde inspirado sin duda alguna en el rufián, figura marginada de la sociedad hispánica contemporánea. Pretende ser soldado veterano, pero es dudoso que jamás haya luchado en las filas. Se jacta de ser diestro como espadachín y de haber matado a muchos hombres, pero evita a toda costa cualquier ocasión para demostrar su maestría. Acepta con gusto simulado y muchas fanfarronerías el encargo de Areúsa de que mate a Calisto durante una de las visitas nocturnas de éste al huerto plebérico; pero, según patentiza su monólogo al final del Acto XVIII, no tiene la menor intención de arriesgar su persona cumpliendo con su promesa.

Este rufián (*"la cara acuchillada, dos veces açotado, manco de la mano del espada"*, XV, 2.ª, p. 52), vive a expensas de Areúsa. El dinero que consigue que la muchacha le dé, lo gasta en el juego. Abandona en seguida cualquier empleo que se le ofrece. Era característico del rufián hispánico ser chulo de putas, actividad que se le atribuye de paso.[138] Pero es la ramera Areúsa quien tiraniza al paródico Centurio celestinesco. Con razón señala Lida de Malkiel que su papel es estrictamente cómico.

Sin embargo, la presentación de Centurio no está exenta de ambigüedades. Puede preguntarse cuál es la razón que obliga a la quisquillosa Areúsa a que dé dinero y ayude de otras formas a un rufián cuyos crímenes, burlas y mentiras no vacila en denunciar a su cara de modo altamente ofensivo. Como sugirió Lida de Malkiel, la explicación probablemente se oculta en uno de los pasajes en que la manceba denuncia al fanfarrón. Le recuerda allí que "si por mí no oviesse sido, estarías tú ya ahorcado" (XV, 2.ª, p. 521). Parece ser alusión a la tradición según

[138] Para Covarrubias, 'rufián' es "el que trae mugeres para ganar con ellas, y riñe sus pendencias" (p. 916), aunque su definición de *rufianesca* indica que el término también abarca el concepto del valentón. Para Nebrija, como para los legisladores del siglo XV, *rufián* era ya sinónimo de alcahuete.

la cual un ladrón condenado a la horca podía ser perdonado si encontraba a una ramera dispuesta a casarse con él.[139]

La figura de Centurio tuvo tanto éxito con los lectores de la *TC* que los impresores pronto empezaban a dar el título de "*Tratado de Centurio*" a los actos añadidos. Pero, al fin y al cabo, el fanfarrón de Rojas no es sino una caricatura, caricatura divertida, pero que indudablemente carece de la complejidad y del interés psicológico de los otros caracteres menores.

¿Tenía razón Marciales cuando insistía que Centurio no pudo ser creación de Rojas?[140] No nos parece bien fundada esta hipótesis. Se necesitaba introducir en la *TC* a un personaje nuevo para actuar como instrumento de la venganza urdida por Areúsa. Rojas, que jamás perdía de vista el hecho de que la comicidad formaba parte esencial de su artefacto literario, tenía excelentes razones para introducir a una figura risible como contrapeso al tono cada vez más serio de la trama principal. Nos parece paradoja insostenible mantener que, sólo porque Centurio es figura totalmente bufa, no puede ser creación de la pluma de Rojas. Cuadra más bien con los hechos suponer que el fanfarrón representa un intento logrado de parte de éste de demostrar que era capaz de crear un personaje enteramente cómico.

Centurio, habiendo decidido que no va a arriesgar la vida atacando o molestando a Calisto durante la visita nocturna del joven caballero a su amada, encarga a "Traso el coxo y a sus dos compañeros" a que hagan un ruido de armas en la calle fuera del huerto para asustar a los criados de Calisto, pero sin que intenten causar daño a nadie.

El nombre 'Traso' es también de origen terenciano. En

139 Véase Lida de Malkiel, 1962, p. 694, n. 1, para datos acerca de esta costumbre (o supuesta costumbre) española.

140 Marciales, 1985, I, pp. 153 y ss. Marciales, deseoso a toda costa de negar la autoría rojana del *Tratado de Centurio,* presenta a Centurio como figura folclórica (p. 169), como si eso bastara para excluir a Rojas. ¿No es la misma Celestina, al menos en parte, también figura folclórica?

el *Eunuco,* Thraso es un capitán fanfarrón, rico pero estúpido y cobarde. El Traso rojano, personaje rufianesco, casi no pasa de ser nombre en la *TC.* No tiene papel hablante ni aun cuando se presenta con sus compañeros voceando en la calle como Centurio había previsto. Son ahuyentados en seguida por Sosia, pero no antes de que su vocerío, oído por Calisto dentro del huerto, hubiera conducido a la caída fatal del amante de Melibea.

VIII. LAS FUENTES

El primer intento de identificar las fuentes de *LC* se remonta hasta la segunda mitad del siglo XVI, cuando un jurista anónimo, como ya mencionamos, preparó una imponente glosa, todavía inédita, de la obra.[141] El fin principal de este Comentador era el de demostrar que las ideas expresadas en ella coincidían con las de gran número de pensadores, antiguos y modernos, de ortodoxia impecable. No obstante, de cuando en cuando, identifica correctamente ocasiones en que hay segura correspondencia verbal (lo que él llama "palabras a la letra sacadas") entre el texto de *LC* y un pasaje de otro autor. Así trajo a la luz no pocas correspondencias textuales entre *LC* y la comedia latina. Señaló la presencia en ciertos trozos del Acto I y de la primera escena del Acto II de material procedente de la *Ética* y de otras obras de Aristóteles. También identificaba en la obra del primer autor, como era de esperar en vista de la boga del senequismo en la Castilla del siglo XV, una nutrida influencia senequista, sobre todo en forma de citas de algunas de las *Epístolas* (*Ad Lucilium epistulae morales*) de Séneca. Descubrió además el Comentador que la auténtica influencia textual de

[141] BNMadrid, Ms 17631. Para unas noticias acerca de este Ms, remitimos a Russell, 1978, pp. 295-321. Discute aspectos jurídicos del comentario, Ivy A. Corfis en "La *Celestina comentada* y el código jurídico de Fernando de Rojas", *The Age of the Catholic Monarchs,* 1989, pp. 19-24.

Séneca escasea en la parte de *LC* escrita por Rojas, siendo reemplazada allí por la de una obra pseudo-senequista que gozaba de gran favor en el Cuatrocientos hispánico, los llamados *Proverbia Senecae* (*Proverbios de Séneca*), cuya autoría era entonces erróneamente atribuida al gran estoico.[142] Fue el Comentador, además, quien llamó la atención por primera vez sobre el papel crucial que desempeñan, a lo largo de todos los actos atribuibles a Rojas, de sentencias y otras citas procedentes de las obras latinas de Petrarca.[143]

Se debe también a este jurista del siglo XVI el descubrimiento de que Rojas pudo hallar citados en los textos de derecho romano y canónico al uso no pocos de los juicios y sentencias de origen clásico que aparecen en su obra. Sirve también la *Celestina Comentada* para llamar la atención sobre el hecho de que, tanto por lo que respecta al vocabulario de *LC* como al modo de manejar determinados episodios, hay claras huellas de la formación jurídica de Rojas.

El único estudio moderno de conjunto sobre las fuentes de *LC* es la obra ya anticuada de Florentino Castro Guisasola.[144] Por lo que se refiere a las supuestas fuentes clásicas o latinas, el trabajo de Castro Guisasola hace poco más que reproducir, acortándolos, los datos inéditos del mencionado Comentador del Quinientos. Su estudio de los parecidos textuales entre *LC* y la literatura vernácula del siglo XV es de su propio caudal y, si bien adolece de criterios inseguros sobre lo que constituye una fuente, sigue siendo útil.

Los clásicos

Como ya queda dicho, varias ideas aristotélicas se encuentran a lo largo del Acto I y, en boca del criado Sem-

142 Véase Fothergill-Payne, 1988, pp. 15-17.

143 Para ejemplos textuales consúltese el estudio de Russell, 1978, pp. 309 y 312-13.

144 *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"* (Madrid, 1924; reimpr., Madrid, 1973).

pronio, en la escena primera del Acto II. El lector las hallará debidamente indicadas en las notas. Es sumamente probable que algunas citas aristotélicas de corta extensión vengan de un florilegio de sentencias de varios sabios antiguos que, según la costumbre de aquella época, habría tenido a su disposición el primer autor. Pasajes aristotélicos más extensos pueden deberse a la lectura directa de la *Ética* en versión latina o castellana. Se trata, desde luego, de una de las obras doctrinales más leídas en el siglo XV.[145]

Más importante es la influencia del senequismo medieval en *LC*.[146] Como ha establecido la crítica, el senequismo de la última Edad Media se diferenciaba bastante del senequismo clásico, habiendo sido manipulado a lo largo de los siglos para acomodarlo mejor a las doctrinas morales medievales. Como ya dijimos, sobresalen especialmente en el acto I y escena primera del Acto II, varias citas textuales de las *Epistulae morales*. Se trata de una colección de cartas muy apreciada en la Edad Media por los consejos fácilmente asequibles que proporcionaba sobre una variedad de problemas morales cotidianos. Una antología de setenta y cinco *Epístolas de Séneca*, traducidas ya al castellano hacia mediados del siglo XV, fue impresa por vez primera en Zaragoza en 1496. Rojas, cuando murió

[145] Circulaban en la España del Cuatrocientos cinco versiones distintas de la *Ética* en lengua vernácula. La más prestigiosa fue la versión aragonesa de Carlos de Viana (de hacia 1455-61). La que más se difundía en forma impresa fue el compendio que ahora se sabe es atribuible a Nuño de Guzmán. Su primera edición es la de Zaragoza (1488-91). Sobre el asunto véanse P. E. Russell y A. R. D. Pagden, "Nueva luz sobre una versión española cuatrocentista de la *Ética a Nicomaco: Bodleian Library, MS Span.D.1*", en *Homenaje a Guillermo Guastavino* (ANABA: Madrid, 1974), pp. 125-46; A. R. D. Pagden, "The Diffusion of Aristotle's Moral Philosophy in Spain ca. 1400-1600", *Traditio*, XXXI (1975), pp. 287-313.

[146] Es todavía útil como introducción al tema el estudio de J. L. Heller y R. L. Grismer, "Seneca in the Celestinesque Novel", *HR*, XII (1944), pp. 29-34. Consúltese también Karl Alfred Blüher, *Séneca en España*, versión española de Juan Conde (Madrid, 1983). El estudio más extenso del senequismo *celestinesco* es ahora el reciente de Fothergill-Payne, 1988.

en 1541, poseía un ejemplar de esta obra en castellano, pero, como jamás o casi nunca parece haber acudido a las *Epístolas* al escribir sus actos y adiciones, es probable que poseyera una de las ediciones posteriores a la de 1496.

En cambio, cita Rojas con frecuencia una obra pseudosenequista, los *Proverbia Senecae.* Se trata de una compilación de 365 sentencias, en gran parte atribuibles al mimo romano Publilio Siro (siglo I a.C.), pero que también incluía dichos tomados de otra obra pseudosenequista, el anónimo *De moribus.* Los *Proverbia* fueron traducidos al castellano por Fernán Díaz de Toledo hacia 1444 por orden de D. Juan II y con el título *Los proverbios de Séneca.* En esta colección las breves sentencias del original están acompañadas de largas glosas explicativas de la pluma del mismo Fernán Díaz. Dichas glosas constituyen una verdadera antología del pensamiento de diversas *auctoritates* acerca de los temas tocados en el texto proverbial. El enorme éxito de esta obra sin duda se debía en gran parte a este aspecto antológico de las glosas.

La influencia del senequismo medieval en *LC* no se limita a la cita esporádica de sentencias. La manera de presentar temas como el amor, la amistad, la bienaventuranza, la naturaleza y valor de los bienes interiores y exteriores, la Fortuna y otros muchos refleja con frecuencia el enfoque senequista. Pero ese enfoque, expresado muchas veces en *LC* por personajes cuya propia conducta contradice todos los preceptos senequistas o los demuestra empleados para justificar actos o intenciones malos, parece envolver en ambigüedades el significado doctrinal del senequismo celestinesco. Tal conclusión ha sido controvertida por un reciente estudio sobre el tema. En éste se sugiere que la inspiración senequista es clave del entendimiento de la obra y se concluye que un propósito primario de los autores de *LC* era representar y defender en forma de un cuento ficticio la doctrina moral senequista de su época.[147] Es tesis que pide seria consideración, si bien el

[147] Véase Fothergill-Payne, 1988, pp. xiii, 44, 137-8, 143-4 y *passim.*

intento de hacer encajar de una manera o de otra toda esta obra polifacética y ambigua en un esquema senequista necesita a veces el recurso de suposiciones hipotéticas que no siempre convencen. Como observó una vez Nicholas Round, aunque la diagnóstica estoica está indudablemente presente en la obra, los indicados remedios estoicos no se ponen a prueba en ella.[148] Además, dado que el primer autor había nombrado dos veces a Séneca como fuente de una opinión expresada en el Acto I, nos preguntamos por qué Rojas, si como propósito principal quería defender las doctrinas senequistas bajo la forma de una ficción, no menciona ni una sola vez al filósofo romano, sea en su texto propiamente dicho, sea en el material preliminar.

Hay bastantes reflejos pasajeros del pensamiento o de los dichos de algunos otros autores de la época clásica en *LC.* Los relacionados con el amor y con la comedia latina ya se discutieron en su lugar. Las citas bíblicas se identifican en las notas. En la mayoría de los otros casos se trata de sentencias aisladas que muy bien pudieron ser extraídas de los florilegios.[149]

Petrarca

Petrarca es, con mucho, el autor más citado por Fernando de Rojas. Los préstamos sólo provienen de las obras latinas del humanista italiano del Trescientos. No se ha podido identificar con certidumbre ninguna cita petrarquista en el Acto I, ni en la primera escena del Acto II. En cambio, tales préstamos empiezan en seguida con la segunda escena de dicho acto, hecho que apoya, acompañado como es por el abandono de las alusiones directas a ideas aristotélicas y a las *Epistulae* senequistas, la teoría de los dos autores.

[148] Nicholas G. Round, "Conduct and values in *La Celestina*", *Medieval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P. E. Russell* (Oxford, 1981), p. 39.

[149] Para los florilegios véase *Introducción - Sentencias y refranes.*

Hay alrededor de cien ocasiones ciertas en que Rojas ha traducido e incorporado a su texto pasajes petrarquescos (a lo menos setenta y cuatro en la *Comedia* y unas veinticuatro en los nuevos actos y las interpolaciones).[150] El texto que manejaba Rojas era un ejemplar de la primera edición incunable de todas las obras latinas (*Opera*) de Petrarca publicada en Basilea en 1496. Es libro que, según la costumbre de la época, está provisto de un amplísimo índice temático.[151] No se crea que *LC* demuestra que Rojas fuera un dedicado estudiante de todas las obras latinas de Petrarca. La mayoría de las citas se buscaron en el Índice. Las reproduce en forma que indica que él, tratando el Índice como si fuese florilegio, no se tomaba la molestia de averiguarlas en el texto original.[152] Sin embargo, hay citas que no pudo hallar en el Índice. Aunque la mayoría de éstas son también en forma de sentencias, hay algunas que constituyen traducciones o resúmenes de pasajes doctrinales más extendidos. También es Petrarca fuente de bastantes *exempla* (es decir, ejemplos famosos históricos o mitológicos, normalmente de la Antigüedad, de conducta reprensible o digna de elogio). Es seguro, pues, que, a veces, Rojas consultaba directamente algún que otro libro contenido en los *Opera*. Puesto que los textos originales de donde se extraen los pasajes petrarquescos suelen versar sobre temas o asuntos muy distintos de los que se tratan en el contexto celestinesco al que Rojas los traslada, parece probable que tengamos que ver con pasajes anotados durante una lectura previa de las obras en cuestión.

De las quince obras impresas en 1496 Rojas sólo muestra indudablemente conocer de primera mano a dos —el *De remediis utriusque fortunae* (que sería traducido al

150 Como punto de partida para cualquier estudio de la influencia de Petrarca es imprescindible el estudio de A. D. Deyermond, *The Petrarchan Sources of "La Celestina"* (Londres, 1961; reimpr. Westport, Conn., 1975).

151 *Principalium sententiae ex libris Francisci Petrarchae collectarum summaria annotatio.*

152 Deyermond, 1961, pp. 36-46.

castellano en 1510 bajo el título *De los remediis contra próspera y adversa fortuna*) y el *De rebus familiaribus*, que es una nutrida colección de cartas de la pluma de Petrarca escritas a lo largo de los años. Hay también en *LC* dos o tres préstamos que parecen ser reminiscencias de algunas de las doce églogas latinas contenidas en el *Bucolicum Carmen.*

El *De remediis* es, indudablemente, la obra petrarquesca que más interesaba a Fernando de Rojas. Está escrito en forma de un diálogo de cortas afirmaciones y réplicas, sumamente falto de naturalidad, en que la Razón disputa, siempre victoriosamente, con el Gozo y la Esperanza (Libro I) y con la Tristeza y el Temor (Libro II). En el primer caso motiva a la Razón el deseo de convencer de que no haya que dejarse ser engañado por la buena fortuna en esta vida, sino fiarse únicamente de la bienaventuranza eterna. En el Libro II, la Razón procura persuadir a la Tristeza y al Temor que no se dejen vencer por la mala fortuna. El *De remediis,* la más tradicional de todas las obras de Petrarca, es así un tratado de filosofía moral, básicamente cristiano, pero que debe mucho a los pensadores de la Antigüedad, notablemente a Séneca y a Cicerón. No está tan desprovisto de enfoques nuevos como algunos han supuesto.

Si juzgamos por la cantidad de citas, se verá que el *De remediis* es la principal fuente doctrinal de los Actos II a XXI. Sin duda, las características que llevaban al joven Rojas a admirar aquella obra eran las mismas que loaba el traductor Francisco de Madrid en su Prólogo de 1510. Escribió éste allí que la obra ofrecía al lector

> mucha gravedad de sentencias, mucha facilidad y dulçura de palabras, muchas antiguas y peregrinas hystorias, y, sobre todo, mucha abundancia de provechosos consejos que enseñan la templança y paciencia que en las cosas prósperas y adversas se deve tener. [153]

[153] Citamos de la edición de Zaragoza, 1523, fol. A ij *r.* La primera edición parece ser la de Valladolid, 1510.

En un solo caso puede hablarse de un intento de parte de Rojas de comentar directamente el pensamiento de Petrarca. Ocurre en su *Prólogo* a la *TC.* Éste empieza citando *in extenso* en latín un largo pasaje de la *Praefatio* del Libro II del *De remediis,* que después se traduce. El pasaje petrarquesco empieza con una sentencia (*omnia secundum litem fieri*) atribuida por Petrarca al filósofo griego Heráclito de Éfeso. La cita resume la doctrina de Heráclito de que es ley universal que haya lucha continua entre todas las especies, vivas y no vivas, y entre los fenómenos naturales. Esta observación estimula a Rojas, hablando en propia persona, a comentar que la observación de Heráclito es "sentencia, a mi ver, digna de perpetua y recordable memoria". Este pesimista comentario personal, exento de ambigüedad, sobre cómo veía Rojas entonces la naturaleza en general y la situación humana en particular, debe ser recordado constantemente por cualquier intérprete de *LC.* En un trozo de la continuación de la *Praefatio* no citado por Rojas, pero sin duda conocido de él, Petrarca aplica la doctrina de Heráclito a las situaciones amorosas, a las relaciones entre padres e hijos, amos y siervos y aun entre amigos.

Literatura italiana

Rojas, al escribir *LC,* se acordaba de la *Fiammetta* de Juan Boccaccio (hacia 1343), cuento de amores adúlteros que encantaba a los lectores del Cuatrocientos por su modo de explorar la psicología de la pasión amorosa. Una versión castellana se publicó en Salamanca en 1496.[154] Es historia autobiográfica, muy influida por Ovidio y por las tragedias de Séneca, en que una dama napolitana casada, Fiammetta, relata en nueve capítulos cortos el proceso interior de su amor por un joven, Pánfilo, que conoció un día en una iglesia, y que finalmente la abandonaba para casarse con

[154] *La Fiameta* (Salamanca, enero de 1496). Es traducción anónima.

otra. Fiammetta se juzga, como Melibea, cautivada por un amor irresistible. La *Fiammetta* es obra enteramente subjetiva que no abandona por un momento el examen, por parte de la mujer, de sus confusas reacciones psicológicas ante esta culpable experiencia amorosa. Hay media docena de pasajes en *LC* que parecen haber sido más o menos copiados al pie de la letra de *Fiammetta*; entre ellos hay que contar una larga adición al conjuro de Celestina en las adiciones de la *TC*, y unos renglones del lamento de Pleberio. Pero la influencia más importante de la obra boccacciana parece haber sido que mostraba cómo se podía, en prosa, hacer que un carácter femenino víctima de un prohibido amor apasionado diese cuenta de sus sentimientos íntimos.[155]

Otra historia amorosa italiana dejaba también indiscutible huella en *LC*. Pensamos en la famosa *novella* de amores adúlteros, la *Historia de duobus amantibus*, escrita en latín por Eneas Silvio Piccolomini (Pío II) en 1444. Fue publicada en versión castellana en 1496, también en Salamanca, con el título *Historia muy verdadera de los amantes Eurialo franco y Lucrecia senesa.*[156] Al contrario de *LC*, está localizada en una ciudad conocida —Siena— y colocada dentro de un marco histórico cuidadosamente definido. Se encuentran, salpicados a lo largo de *LC*, bastantes ecos textuales de la *Historia*, además de algunos parecidos de situación. Sosias, el viejo criado de Eurialo, intenta en vano, en un pasaje que recuerda al Pármeno de la obra castellana, persuadir a Lucrecia que recuerde su linaje y mate "el huego antes de que te abrase". Interviene por parte de Eurialo una conocida alcahueta. La furia de

[155] Para Lida de Malkiel (1962, pp. 386-9), Fiammetta es "el antecedente más importante" de *Calisto*. Los parecidos entre los dos personajes enamorados son indudables, pero también lo son las muchas divergencias.

[156] La primera edición que conocemos hoy es la de Sevilla, *1512* (véase C. H. Griffin, *The Crombergers of Seville, the History of a Printing and Merchant Dynasty,* Oxford, 1988, Appendix I). Hay edición facsímil de R. Foulché-Delbosc: Eneas Silvio Piccolomini, *Historia de dos amantes* (Barcelona, 1907).

Lucrecia, al hallarse visitada por tan malvada hembra, indudablemente fue recordada por Rojas al contar la furia de Melibea cuando Celestina descubre la razón de su visita a ella.[157] Reminiscencias del lamento de Eurialo cuando cree erróneamente que la desmayada Lucrecia ha muerto en sus brazos se hallan tanto en el último monólogo de Melibea como en el *planctus* de Pleberio. Pero en ningún sentido importante es *LC* aquí imitación de la *Historia de duobus amantibus*. Otra vez es más bien cuestión de recuerdos de cómo la obra de Eneas Silvio maneja la descripción de los estados de ánimo de víctimas de la pasión amorosa.

Literatura castellana. Obras poéticas

Se puede dar por sentado que tanto el primer autor como Fernando de Rojas, los dos aficionados a las letras, conocían bien la literatura vernácula de su época. Nos limitamos aquí a referirnos sólo a aquellas obras que dejaron huella importante en *LC*.

No nos debe sorprender que el autor del Acto I recuerde pasajes del famoso poema *Diálogo entre el amor y un viejo* de Rodrigo Cota, sobre todo si, como es muy posible, el mismo Cota fuese el primer autor de la obra. Los actos atribuibles a Fernando de Rojas también contienen reminiscencias temáticas o verbales de la misma obra.[158] Como ya anotamos al comentar la posible autoría de Cota (pp. 29), es poema notable por su dramatismo, por la inusitada comprensión de la situación emocional del Viejo ante su tentador malévolo y por la sensación de actualidad y de tonos nuevos con que Cota da vida a un *topos* amoroso ya trillado. La situación es, sin embargo, muy distinta de la de

157 *Historia*, pp. 15-16.

158 Véase el estudio de H. Salvador Martínez, "Cota y Rojas: contribución al estudio de las fuentes y autoría de *La Celestina*", *HR*, XLVIII (1980). La mejor edición de Cota es la de Elisa Aragone, 1961 (ver la nota 36).

LC, si bien la enigmática figura del padre de Melibea parece, en los últimos actos, haber sido dibujada pensando en parte en las palabras desengañadas del Viejo de Cota burlado por el Amor. Hay bastantes ecos textuales, no sólo en el acto final, que atestiguan la presencia del *Diálogo* en la memoria de ambos autores de *LC.*

Tampoco es de sorprender que se descubran en nuestro texto bastantes reminiscencias de las obras del más renombrado poeta castellano del siglo XV, Juan de Mena (m. 1456). Como ya se ha establecido, el respeto que sentía Rojas hacia Mena le llevaba, casi ciertamente sin razón, a nombrarle como posible autor del Acto I. Recuerdos textuales y temáticas de Mena se encuentran en la obra de ambos autores. En su mayor parte proceden del largo poema alegórico narrativo titulado *Laberinto de fortuna,* obra que Rojas conocía en la versión acompañada de la extensa glosa de Hernán Núñez. Es versión que debía tener a mano al escribir el *Prólogo* de la *TC.* [159] Hay también algunos recuerdos de la última e incompleta obra de Mena, las *Coplas de los pecados mortales,* complicado poema alegórico y ascético en el que el poeta, a veces con tono bastante amargo, contrapone la Razón y la Voluntad. [160] Si bien las reminiscencias rojanas sugieren que él admiraba las *Coplas,* no puede decirse que la temática cristiana de este poema dejara ningún rasgo en *LC.*

Menéndez y Pelayo creía detectar en *LC* otra influencia poética que él llamaba "de primer orden, quizá la más profunda de todas". [161] Se trata del *Libro de buen amor* del

[159] La primera edición que se conoce hoy de *Las trescientas o el laberinto* es de 1481. La primera con la glosa de Hernán Núñez es de Sevilla (28 de agosto de 1499). Es posible, pues, que Rojas sólo conociese la glosa después de acabar la *Comedia.* Inserta una cita erudita de Hernán Núñez relativa al *echeneis* en el *Prólogo* de la *TC.*

[160] Sobre las *Coplas,* utilícese Lida de Malkiel, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento* (México, 1950), pp. 110-24. Para el *Laberinto,* acudimos a la edición con glosa de Sevilla, 1512, y a la moderna preparada por John G. Cummins (Salamanca, 1968).

[161] *Orígenes,* 1962, III, p. 316.

Arcipreste de Hita. En realidad, como advirtió Castro Guisasola con toda justificación, no son nada convincentes los extensos "paralelismos" textuales que se venían citando rutinariamente para apoyar la hipótesis de la influencia del *Libro de buen amor.* Los rasgos que tienen en común la Trotaconventos de Juan Ruiz y la figura de Celestina con más probabilidad deben atribuirse a la percepción popular de la alcahueta que, si era figura tradicional en la literatura, era también personaje de carne y hueso muy visible en la sociedad española y europea de la época. Recuérdese que hay motivos para suponer que, tal vez, los autores de *LC* tomaban como modelo de Celestina una ya existente legendaria figura salmantina de ese nombre.

En cambio, los dos autores estaban obviamente familiarizados con la poesía amatoria cancioneril de su época. Esta poesía debía proporcionarles modelos temáticos y lingüísticos relacionados con el amor cortés como, por ejemplo, la representación de la amada como ser divino adorada como Dios por el amante. Si el mismo Rojas era autor de las cancioncillas líricas que están interpoladas en los Actos XIII y XIX de la *TC,* podemos concluir que era diestro poeta en las formas tradicionales.

Literatura castellana. Obras en prosa

De las obras castellanas en prosa cuya influencia más se detecta en *LC* hay que conceder lugar importante al *Corbacho,* de Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera, obra de carácter misógino que denuncia largamente el "loco amor", fenómeno que Alfonso Martínez considera de inspiración femenina.[162] La huella estilística del

[162] Se conoce un solo Ms de esta obra. La primera edición incunable hoy existente es la de Sevilla, 1498 (*El Arcipreste de Talavera que fabla de los vicios de las malas mugeres e conplexiones de los onbres*). Las fechas, pues, complican algo el problema de cómo el primer autor pudo conocer la obra del Arcipreste. Sin embargo, los recuerdos o préstamos parecen ciertos (véase Castro Guisasola, pp. 172-6). Hay ediciones críticas modernas de Ma-

Corbacho se descubre más notablemente en los rápidos pasajes de oración directa de *LC*. Éstos a veces recuerdan de cerca aquellos con los que Martínez de Toledo intenta imitar el habla popular mujeril; es una técnica empleada sobre todo en las diatribas puestas en boca de las mujeres celestinescas de casta baja. Pudo ser en el *Corbacho,* también, que el autor del Acto I aprendió su gusto por las larguísimas enumeraciones de nombres de perfumes, de cosmética, de alimentos, etc. (véase la ed. de González Muela, 1970, pp. 107, 133-5, 136-8, etc.). Hay, además, una semblanza general y de detalle entre las diatribas misóginas de Sempronio en el Acto I y la sátira antifeminista del *Corbacho,* aunque sería muy arriesgado atribuir sólo a la lectura de ese libro la aparición en *LC* de un *topos* tan divulgado en otras obras literarias y doctrinales del siglo XV.

Lograba Castro Guisasola comprobar que había, en la parte de la obra escrita por Rojas, indudables reminiscencias verbales de la *Cárcel de amor,* de Diego de San Pedro, la más famosa de las ficciones castellanas que la historia literaria tradicional llama —no muy acertadamente— "novelas sentimentales". [163] Son obras en que, según palabras de Lida de Malkiel, los personajes gastan su vida "no sólo en amar, sino en mirarse amar". Como se sabe, la *Cárcel* es relato epistolar de las peripecias de dos amantes enmarañados en la dialéctica del amor cortés y de la honra caballeresca y familiar. El *planctus* o lamento de Pleberio con que termina *LC* exhibe claras semejanzas textuales con la lamentación de la madre de Leriano, el joven caballero que muere de amores frustrados en la *Cárcel.* A veces hay, en forma de sentencias, otros ecos indudables de la lectura de esta obra de San Pedro, si bien nada tienen en común la *Cárcel* y *LC* desde el punto de vista estructural o narrativo. Nada más lejos, tampoco, del mundo cerra-

rio Penna (Torino, s.a. [1951]) y de J. González Muela (Madrid, 1970).

[163] La primera edición que sobrevive es de 1492 (Sevilla). La mejor edición moderna es Diego de San Pedro, *Cárcel de amor,* edición de Keith Whinnom (Madrid, 1971). El inventario rojano de 1541 incluye un ejemplar de la *Cárcel.*

do y uniforme de la *Cárcel* que *LC* con su carácter abierto y experimental, la multiplicidad de sus perspectivas, la variedad de sus fuentes doctrinales, su culto de la ambigüedad, sus alusiones a la abigarrada vida ciudadana que existe en los márgenes de la trama, y sus frecuentes advertencias al lector de que la comicidad, tanto situacional como verbal, es elemento esencial de una obra cuya fuente primaria era la comedia latina.

IX. Sentencias y refranes

Tanto la sentencia como el refrán desempeñan un papel crucial en *LC*. Según los cálculos de Miguel Marciales, el texto de la versión de *LC* en veintiún actos incorpora 332 sentencias, o, como entonces se solía decir, "dichos de los filósofos". El mismo autor observa que ha identificado, además, unos 272 refranes en la obra.[164] Tales cifras, por aproximadas que sean, nos recuerdan que un porcentaje importante del texto está representado por el manejo de frases hechas, eruditas o populares, que reproducen el pensamiento de otros. Si añadimos los *exempla*, figura retórica erudita relacionada con la *sententia*, este porcentaje resulta ser aun más grande. El contenido ideológico de la obra depende casi exclusivamente de la presencia en ella de todo este material. Pero su papel no se limita a las funciones estrictamente doctrinales de sentencia, *exempla* y refrán. Se emplean también como elemento esencial para dibujar a los personajes más importantes y para la formación de la postura irónica que caracteriza a la obra. Además, como ha mostrado Julio Fernández-Sevilla con respecto a los refranes, se los maneja según criterios artísticos plenamente ideados.[165] Tanto sentencias como refranes desempeñan otra función que el lector moderno puede subestimar. Para

164 Marciales, 1985, I, p. 82.

165 Julio Fernández-Sevilla, "Presentadores de refranes en el texto de *La Celestina*" en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, I (Madrid, 1983), pp. 209-18.

los lectores antiguos, muy sensibles a la agudeza verbal que ellos consideraban ser cualidad esencial de ambos tipos de dicho, este material contribuía de modo significativo a la comicidad de la obra. Sin el amontonamiento de sentencias y refranes que es característico de *LC*, pues, éste sería libro muy distinto de lo que es. Nótese de paso que, en el Acto I, al contrario de lo que ocurre en los demás actos, la sentencia se emplea con mucha más frecuencia que el refrán, fenómeno que ofrece una razón más para aceptar la teoría de los dos autores.

Las sentencias

Fernando de Rojas llama la atención de los lectores más de una vez sobre la importancia que atribuye a la presencia de sentencias en *LC*. Así, en la *Carta* insiste en "la gran copia de sentencias entrexeridas, que so color de donayres tiene [la obra]" (p. 185).[166] En el *Prólogo*, al volver a llamar la atención sobre la presencia en su libro de "*sentencias y dichos de philósophos*", añade Rojas una nueva observación acerca de la utilidad práctica de la cita de sentencias en las obras literarias, observación que refleja una creencia muy divulgada en aquellos tiempos: el lector, dice, podrá guardarlas en su memoria "*para trasponer en lugares convenibles a sus autos y propósitos*" (p. 201). Es decir, las sentencias no sólo tienen una función contextual particular dentro de la obra, sino que, almacenándolas en su memoria, el lector estará en condiciones de servirse de ellas para su provecho personal en aquellas ocasiones cuando tenga necesidad de consejos o avisos morales. Rojas alude indirectamente aquí a la teoría

[166] No hay que subestimar la contribución que hacía este aspecto divertido, gracioso, de la sentencia (rasgo que comparte con el refrán) al tono general de la obra. En la época clásica, la *Rhetorica ad Herennium* (*RH*, IV, xvii), ya comentaba que la misma brevedad de la sentencia, no acompañada de ningún razonamiento para justificar su contenido, le dotaba de gran encanto (*magnam delectationem*).

de la memoria 'artificiosa' o mnemotecnia en boga desde la Antigüedad y enseñada en la Edad Media y después a todos los estudiantes de retórica. Se suponía que, para recordar una cosa o una serie de cosas (por ejemplo, un dicho o una frase significativa en una obra doctrinal o literaria), era necesario asociar cada una en la imaginación con una imagen visual imaginaria colocada en un lugar igualmente imaginario creado en la mente con el indicado fin. Tanto la imagen como el lugar no debían tener nada que ver con el contexto en que ocurría el pasaje que se quería memorizar, ni con cualquier situación o asociación cotidiana. Sólo existían en virtud de las necesidades mnemotécnicas. Se creía, al parecer con justificación, que el acto de recordar lugar e imagen serviría para traer inmediatamente a la memoria el dicho o dato que se necesitaba recordar.[167] Las palabras de Rojas confirman que él creía que la dispersión de sentencias a lo largo de un texto literario en que los cambios de escena eran constantes hacía innecesaria la referida invención de parte del lector de sus propios mecanismos mnemotécnicos: la obra literaria, al colocar cada dicho dentro de un contexto particular, proveía sin más los indicadores necesarios para conseguir su fácil recordación. Nótese, sin embargo, que, cuando escribía en su Prólogo esta observación acerca de la función de las sentencias, el mismo Rojas ya había llamado la atención dos veces en los actos finales de la obra, por boca de Melibea, sobre el hecho de que, en realidad, el consejo ofrecido por una sentencia o un *exemplum* aprendido de memoria

[167] El clásico sistema mnemotécnico se explica largamente en *RH*, III, xvi-xxiv. El canonista salmantino Juan Alfonso de Benavente, en su *Ars et doctrina studendi et docendi*, escrito en Salamanca en 1453, cree apropiado recordar pormenorizadamente a sus oyentes estudiantes de Derecho el contenido de los referidos párrafos de la *RH* (véase *Ars et doctrina studendi et docendi*, ed. de Bernardo Alonso Rodríguez, Salamanca, 1972; hay traducción al español por Emilio Cruz Aguilar, *Revista de la Facultad de Derecho de la Universidad Complutense*, LXVII (1982), pp. 227-55, y LXVIII (1983), pp. 211-18. Para la historia e importancia de la mnemotécnica de origen clásico, ver el famoso estudio de Frances A. Yates, *The Art of Memory* (1.ª ed. Londres, 1966).

era propenso a no resultar accesible precisamente cuando más necesidad se tenía de él. Como explica Melibea (pp. 589 y 590), en momentos de gran perturbación emocional, "la dañada memoria", no suele funcionar bien. Por consiguiente, la turbada amante de Calisto se encuentra incapaz de acordarse de los saludables consejos que ha aprendido en los libros de su padre justamente para situaciones como en la que se ve después de la caída fatal del desgraciado caballero. Rojas, pues, tanto con respecto a la utilidad práctica de la sentencia como a la eficacia de la técnica mnemotécnica en cuestión, introduce un elemento contradictorio muy característico de él. Parece, sin embargo, que consideraba que sólo las mujeres eran propensas a este fallo mnemotécnico. En el Acto siguiente (XXI), Pleberio, a pesar de su desesperado y confuso estado emocional, no encuentra dificultad alguna para citar toda una serie de sentencias y *exempla* aplicables a su situación.

No se crea que la presencia en *LC* de más de trescientas sentencias de muy diversos autores y obras indique que quienes las incorporaron a su texto hubiesen leído los libros en que se encuentran esparcidas dichas sentencias. Tanto el primer autor como Fernando de Rojas indudablemente acudieron con frecuencia a los 'florilegios' o antologías de sentencias de diversos autores autorizados, escritos en latín o en lengua vernácula, cuyo uso como instrumento de trabajo intelectual y artístico se consideraba indispensable, no sólo en la última Edad Media, sino después. [168] Hay florilegios de una gran variedad de tipo, pero

[168] Un imponente ejemplo de un florilegio castellano del Cuatrocientos es la *Floresta de Philósophos* (BNMadrid, Ms 4515), que pertenecía a Fernán Pérez de Guzmán. Fue publicado por Foulché-Delbosc, *RHisp*, XI (1904), pp. 4-154. Contiene 3.227 sentencias traducidas del latín al castellano; 1.143 son de obras atribuidas a Séneca, con frecuencia tomadas de las traducciones de Alonso de Cartagena. Otros autores citados son Platón, Aristóteles, Jenofonte, Cicerón, Salustio, Quinto Curcio, Boecio, San Bernardo (hay 261 sentencias de éste), Brunetto Latini, etc. Proveniente de la biblioteca del Conde de Haro hay dos florilegios para el uso individual con el título *Vademecum* (cfr. BNMadrid, Mss gemelos 9513 y 9522), que son más bien libretas que florilegios, pues no

muchos solían componerse de sentencias atribuibles a una serie de diferentes autores considerados como *auctoritates*. Semejantes antologías normalmente arreglaban su material según el nombre del autor en cuestión. Frecuentemente añadían el título de la obra particular de donde cada sentencia se extraía. Muchas veces no es muy difícil averiguar si la erudición aparente de un escritor se debe o no al manejo de un florilegio. Así el hecho de que encontramos juntas en el texto del Acto I de *LC* cortas sentencias aristotélicas tomadas de muy diversas obras del filósofo griego basta para confirmar que el primer autor estaba valiéndose de un florilegio.[169] Los autores citados en un florilegio podían ser muy heterogéneos Si la mayoría de las citas solían ser de autores clásicos, muchas veces las había de fuentes más tardías, por ejemplo, de la Vulgata, de Boecio, de los escritores patrísticos y, en las colecciones cuatrocentistas, de Dante, Petrarca y otros escritores recientes.

Con la invención de la imprenta, al imprimir las obras de una *auctoritas* se introdujo una costumbre que representaba la continuación de la tradición de los florilegios medievales que se dedicaban a un solo autor. Al final de la obra se ponía un índice temático en el que, por orden más o menos alfabético, se inscribían sentencias extraídas del cuerpo del tomo en cuestión. Como es consabido (véase *Introducción - Las fuentes*, p. 109), la mayoría de las sentencias petrarquescas citadas por Fernando de Rojas se deben a un índice de este tipo que el editor de Basilea añadió a la edición incunable de los *Opera* de Petrarca.

Aparte de dos atribuciones a Séneca y una a Aristóteles en el Acto I, y una a Petrarca en el Prólogo de la *TC*, la sentencia celestinesca siempre se cita sin nombre de autor.

---

sólo se limitan a registrar aforismos; además de numerosas sentencias bíblicas y de las *auctoritates* antiguas (por ej., Terencio), los referidos *Vademecum* incluyen citas de escritores recientes como Gil de Roma y Nicolaus de Lyra. Entre otros florilegios del Cuatrocientos en la BNMadrid pueden citarse los Mss 3057 y 4215 (ambos en latín).

169 Consúltese Castro Guisasola, pp. 23-31, para los títulos de los diversos libros aristotélicos de donde provienen las sentencias citadas en el Acto I.

Aun la mención de Petrarca en el Prólogo se hace de modo que no da idea del recurso constante de Rojas a las sentencias petrarquescas. En general, las sentencias celestinescas aparecen revestidas del mismo anonimato que es característico de los refranes, aunque, en el Prólogo, se distingue claramente entre sentencia y "refrán común" (p. 201).[170] Se trata sin duda de una convención impuesta no sólo para evitar que se prestase a una obra de pasatiempo el sabor de una obra doctrinal, sino también porque la misma frecuencia con que se emplean las sentencias en *LC* excluía, por razones artísticas, cualquier posibilidad de ir indicando la fuente de ellas. Con todo, el silencio total de Rojas es llamativo; no había razón alguna que impidiera que siguiese, si hubiera querido, el ejemplo del primer autor, haciendo a sus personajes citar, aunque fuera muy de vez en cuando, la fuente de una sentencia empleada por ellos.

No es que Rojas haya querido ocultar que este material no era suya. Con frecuencia llama la atención sobre su presencia mediante el empleo de una frase introductoria como "dicen", "según dicen", "dicho es que", "que los sabios dizen que", "¿no has leýdo que dizen?", etc., aunque el nexo "que" es la fórmula más usada para introducir una sentencia o un refrán.[171] Sin embargo, el sentido estilístico de los autores de *LC* se refleja en el hecho de que no recurren a estas fórmulas de modo mecánico. En la mayoría de los casos sentencias y refranes se introducen en el texto sin advertencia alguna.

La amplificación retórica afecta al empleo del material en cuestión. Hay, así, marcada tendencia a citar en serie varias sentencias que tocan el asunto que se está discutiendo. En tales ocasiones pueden mezclarse sin distinción sentencias y refranes. A veces se encuentran pasajes enteros de diálogo compuestos de sentencias (o de sentencias y de

170 La retórica clásica desconocía esta distinción. Los españoles Juan de Valdés y Pedro Vallés insisten en ella; para ellos y otros paremiólogos peninsulares el refrán se tomaba de la tradición oral; el proverbio clásico se tomaba de autores doctos identificables.

171 Fernández-Sevilla, 1983, pp. 211-15.

refranes) hábilmente encadenados para cumplir con todas las necesidades dialogales del momento.[172] Como observaba Fernández-Sevilla, hay tendencia a usar refranes (hubiera podido añadir también sentencias) para abrir o cerrar pasajes discursivos.[173]

Sin embargo, la función de la sentencia en la obra sobrepasa con mucho la simple introducción en ella de "los dichos de los filósofos" con un fin meramente moralizador. Con gran frecuencia la sentencia, cuya función es recordar las aceptadas normas de la buena conducta ético-social, está puesta en boca de un personaje cuyo carácter e intenciones son totalmente contrarios a la doctrina contenida en el dicho que profiere. Tal modo de proceder, de que ella tiene plena consciencia, es característico de las intervenciones sentenciosas de la misma Celestina, pero está empleado por casi todos los personajes, a veces sin que ellos se den cuenta de la contradicción. Como ya hemos tenido ocasión de señalar, se trata de un rasgo a la vez original e importantísimo de la obra. Si está perfectamente de acuerdo con la omnipresente postura irónica de ambos autores, y con su deseo de presentar las cosas al revés de lo que deben ser, también es postura sumamente subversiva. Muestra cómo, en boca de personajes cuyas intenciones son en gran parte malvadas, estas advertencias morales del más respetable abolengo pueden ser fácilmente pervertidas para apoyar o justificar intenciones malignas. Es aspecto de la obra sobre el que el primer autor, por boca de Sempronio, ya llama la atención. Al comentar Calisto que Sempronio le acaba de dar unos consejos misóginos que él mismo, como amante de Elicia, no respeta, recibe del criado la advertencia:

172 Cfr. IX, 2.ª, p. 412; la vieja entrelaza cinco sentencias petrarquescas aisladas sobre la fuerza del amor. A veces la sentencia se personaliza; en V. 2.ª (p. 332) el aparte de Sempronio —"Más seguro me fuera huyr desta venenosa bívora [Celestina] que tomalla"— es calco de una sentencia en el índice petrarquesco: *Animalia venenosa tutius est vitare quam capere* (Deyermond, 1961, p. 41).

173 Fernández-Sevilla, 1983, pp. 210-11.

"Haz tú lo que bien digo y no lo que mal hago" (I, 3.ª, p. 221).

Los refranes

Pedro de Vallés, en su *Libro de refranes compilado por el orden del ABC* (Zaragoza, 1549), obra que contenía unos 4.300 de estos proverbios populares, hacía varios comentarios sobre la naturaleza del refrán. Según él "es un dicho antiguo, usado breve, sotil y gracioso, obscuro por alguna manera de hablar figurado... La antigüedad les da [a los refranes] autoridad y gravedad para suadir" (*Prólogo del autor*).[174] Insiste también en que el refrán sea "común entre todos", y que sea donoso. La brevedad que es característica de estos dichos, además de hacerlos graciosos, facilita su retención en la memoria. Lo que dice Vallés al respecto es análogo a las observaciones de otros muchos paremiólogos españoles de la Edad de Oro.

A la luz de semejantes palabras no es sorprendente que, a pesar de los orígenes distintos de sentencias y refranes, escritores y lectores tendieran a confundirlos. Como acabamos de ver, Rojas, a pesar de que los distinguía formalmente, en la práctica les atribuía una función ideológica y artística muy similar, y no vacilaba en emplear las mismas fórmulas para introducir una y otro en su texto. No se crea, sin embargo, que el lector, por consiguiente, fuese normalmente incapaz de reconocer en seguida, salvo en muy contados casos, si se trataba de un refrán o de una sentencia. Aparte del sabor popular del lenguaje y del estilo del refrán, y de las alusiones rústicas que a menudo lo caracterizaban, se trataba de un tipo de expresión perteneciente al habla cotidiana de todas las capas de la sociedad española. La sentencia, en cambio, se distinguía por el evidente origen erudito del consejo ético-social que ofrecía o

174 Vallès, 1549, A ii *r*-[A 4] *r*.

por su tono más abstracto y generalizador, sin reflejos de la vida o del modo de pensar popular.[175]

Según los ya mencionados cálculos de Marciales, unos 270 refranes son citados en la *TC*. Hay una marcada diferencia con respecto a esto entre el Acto I y los demás actos. El primer autor, comparado con Rojas, se interesa poco por los refranes. Se han podido identificar sólo unos veinte en el entero Acto I. El texto de algunas ediciones tempranas de *LC* da testimonio de la popularidad de los refranes entre los hombres de letras de la época. En ellas el impresor no se toma la molestia de imprimir más que la primera parte del dicho, tan convencido estaba de que el lector identificaría sin más la parte final.

El uso abundante del refrán en boca de la mayoría de los personajes de *LC* refleja, pues, su aceptación por parte de todas las clases sociales españolas de la época. Lo mismo, claro está, no puede decirse del papel de la sentencia en la obra. Cuando oímos a Celestina citar aforismos senequistas o aristotélicos, ocurre algo más que una tentativa de divertir a los lectores. Estamos ante un intento premeditado de subvertir las ideas tradicionales del decoro literario. Pero no se contenta *LC* con ese acto de subversión algo negativo. Sus autores quieren ver qué pasa si se dota a Celestina y a otros personajes de las capas bajas de una familiaridad con la erudición ético-social y de una capacidad de manejarla con inteligencia que hasta entonces se consideraba terreno reservado a las clases letradas. ¿Habría sido para poder conducir dicho experimento con cierto aire de verosimilitud que ellos hicieron deslizar las sentencias en el texto más o menos disfrazadas de refranes?

[175] Sobre el empleo de los refranes en *LC* consúltese también el largo estudio del malogrado Fernández-Sevilla, "La creación y repetición en la lengua de *La Celestina*", *Actas del II Simposio Internacional de Lengua Española (1981)*, ed. M. Alvar, I (Las Palmas, 1984), pp. 155-204.

X. La retórica

Desde las primeras escenas del Acto I, la huella de la retórica formal de abolengo clásico se hace patente en *LC.* El frecuente empleo en ellas de expresiones exclamatorias e interrogativas, aparte de prestar un aire oportuno de dramatismo al diálogo, tiene por fin evidente el de señalar, en ausencia de cualquier intervención posible del narrador, el estado de ánimo exaltado del dialogador en cuestión. Según los preceptos de la retórica, el uso de exclamaciones y frases interrogativas simuladas bastaba por sí mismo para dar a entender la situación emocional del personaje que las empleaba. Al mirar más de cerca el texto, se da cuenta el lector de *LC* de que, en efecto, un aspecto fundamental de la estilística celestinesca es el recurso frecuente a toda una serie de otras figuras retóricas tradicionales cuya función era conseguir determinados efectos expresivos.

La intromisión sistemática de la retórica en *LC* no es, desde luego, nada sorprendente. Como es sabido, durante la Edad Media y el Renacimiento todo estudiante de las letras aprendía la teoría y la práctica de esta ciencia como disciplina independiente e imprescindible dondequiera que se estudiara el latín y las demás artes liberales. Aunque circulaban varios manuales de retórica de origen medieval, es probable que ambos autores de *LC* aprendiesen sus conocimientos retóricos directa o indirectamente de la célebre *Rhetorica ad Herennium* (*RH*), cuya autoría los maestros medievales atribuían erróneamente a Cicerón.[176]

[176] Sobre la retórica en general, el instrumento indispensable para el lector de habla española que desee estudiar seriamente el asunto es Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria,* versión española de José Pérez Riesco, 3 tomos (Madrid, 1966-9; reimpr. 1980-84). Para los que tienen menos tiempo para dedicar al asunto se aconseja la lectura de Emile Faral, *Les Arts poétiques du XII^e^ et du XIII^e^ siècle* (París, 1924) y del *Liber IV* de la *Rhetorica ad Herennium.* Para el lector que domine el inglés puede ser muy útil, aun para el período anterior al siglo XVI, Lee A. Sonnino, *A Handbook to Sixteenth-Century Rhetoric* (Londres, 1968).

Es muy difícil hoy imaginarse la importancia que entonces tenía la retórica para escritores y lectores cuyo concepto de la belleza estilística era inseparable del manejo de sus reglas y fórmulas. Resulta que, hasta el siglo XVIII, había en la prosa, la poesía y el drama toda una dimensión artística de la que el lector moderno apenas se da cuenta, pero de la cual él ha de hacerse consciente si quiere entender cómo se forjaba "el estilo tan alto y sobido" que alaba Rojas al hablar en los versos acrósticos de la obra del primer autor.

La función original de la retórica en la Antigüedad estaba estrechamente vinculada a la oratoria forense; enseñaba cómo el abogado debía valerse de varias fórmulas oratorias con el fin de persuadir al juez del mérito del caso que defendía. Pronto los mecanismos retóricos fueron adoptados por los escritores e incorporados a la estilística literaria. En ella su función continuaba siendo básicamente suasoria. Aun las figuras retóricas cuyo propósito era sólo embellecer el texto literario contribuían, según los teóricos, a este fin suasorio: un escrito hermoso tenía más capacidad para convencer que uno que expresaba las mismas ideas en estilo más tosco.

La retórica es método de expresarse esencialmente formulista. Sus preceptos abarcaban todos los aspectos del arte de escribir, pero lo que más concierne al estudioso de *LC* con las varias *figuras* retóricas, cada una con su función particular.[177] Ellas representaban el aspecto del asunto que más interesaba a los escritores del siglo XV español. A ellas, pues, limitaremos esta discusión.

Dichas figuras desempeñaban un papel fundamental en el proceso que los manuales llamaban *amplificatio* ('amplificación'), proceso característico de la retórica. La función

[177] Faltan estudios modernos de conjunto acerca del retoricismo de *LC* aparte del trabajo ya algo anticuado de Carmelo Samona, *Aspetti del retoricismo nella Celestina* (Roma, 1953). Para unas observaciones útiles en castellano sobre otros aspectos de la teoría y práctica de la retórica aparte de las figuras, véase Whinnom, 1957, pp. 44-66.

de la *amplificatio* era tomar una sencilla declaración o idea inicial y extenderla para extraer todas o muchas de las posibilidades significativas inherentes en ella. Es un proceso constantemente empleado en *LC.*

Las figuras retóricas se dividían en dos clases: 'figuras de dicción', cuya función era embellecer el estilo mediante el empleo de diversas fórmulas destinadas a producir determinados efectos lingüísticos o acústicos gratos al oído, y 'figuras de pensamiento'. Estas últimas tenían que ver con la expresión conceptual y, por consiguiente, pedían la participación del intelecto del lector u oyente. En las notas hemos intentado llamar la atención en ocasiones oportunas sobre el empleo de ambos tipos de figura. Sin embargo, para no alargar de modo abusivo la anotación, no pretendemos comentar todas las ocasiones en que una figura u otra fórmula retórica se emplea en el texto de *LC.* Para ayudar al lector que quiera identificar para sí mismo la presencia de dicho material en el texto, ofrecemos a continuación una lista de las figuras más frecuentemente usadas en *LC* junto con una breve explicación de la función de cada una según la definen los manuales.

No se crea que el recurso sistemático de estas figuras retóricas indique ninguna falta de invención estilística de parte de los autores de *LC.* Se trata del empleo de una gramática expresiva universalmente reconocida y cuya función en la obra es la de elevar el estilo, distanciándolo de lo que los retóricos llamaban el estilo 'humilde', o sea cotidiano. En cierto sentido el retoricismo de *LC* desempeña así un papel algo análogo al de la poesía en el drama poético de las épocas posteriores.

Figuras de dicción

1) *"Adnominatio" o "annominatio"* ('paronomasia')

Figura en la que una ligera modificación ortográfica presta a un nombre o verbo un sentido distinto del que tenía cuando apareció por vez primera en la oración, de manera que palabras acústicamente parecidas significan

cosas diferentes. Quintiliano le atribuía cierto valor intelectual porque señalaba relaciones inesperadas entre palabras cuyo significado era distinto. *RH* (IV, xxiii), al comentar la gracia y elegancia de la figura, aconseja el empleo restringido de la *adnominatio,* puesto que un uso demasiado frecuente [de una figura esencialmente lúdica] puede dar una impresión de puerilidad.

2) "*Exclamatio*" ('exclamación')

Según la *Rhetorica ad Herennium* (IV, xv), es una figura usada no sólo para expresar la pesadumbre o indignación del que habla; el orador se dirige a alguna persona en forma exclamatoria con el propósito de provocar también en ella tristeza o indignación correspondiente a la suya. Quintiliano, *Institutio oratoria* (*IO*), IX, ii, 26, concedía un papel más amplio a la *exclamatio.* La consideraba figura útil para expresar también ira, gozo, temor, asombro y pena. Así se emplea en *LC.*

3) "*Gradatio*" ('gradación')

Figura que consiste en la reduplicación progresiva. El argumento del orador progresa mediante una serie de grados que dependen de la repetición de una palabra ya usada, acompañada esta vez de una palabra nueva. *RH,* IV, xxv, ofrece, como ejemplo, "No concebí esto sin recomendarlo; no lo recomendé sin completarlo; no lo completé sin lograr que se lo aprobase".

4) "*Interrogatio*" ('pregunta retórica')

En la retórica clásica es un aserto de parte del orador expresada en forma de pregunta a la que no se espera respuesta. Quintiliano, *IO,* IX, ii, 6, subraya que no es figura que busca informes; su uso indica no sólo la presencia de una fuerte emoción, sino también de impaciencia de parte del orador. En la Edad Media y después es figura empleada con frecuencia para expresar (por ejemplo en un monólogo) las dudas que existen en la mente del ora-

dor con respecto a la situación en que se halla. En tales casos se le muestra buscando una respuesta de sí mismo. En ese sentido se la emplea con frecuencia en *LC*.

5) "*Repetitio*" o "*anaphora*" ('iteración')

La misma palabra se usa para abrir una serie de frases en la misma oración. *RH*, IV, xiii, la describe como figura en que la hermosura se une a la gravedad y vigor. Cuando se repetía de la misma manera la *última* palabra de la frase, la figura se llamaba *conversio*.

6) "*Similiter desinens*" ('las terminaciones de las palabras son las mismas')

En latín esta figura se reservaba para la repetición de las terminaciones de palabras no declinables. La figura que consistía en la repetición de terminaciones en el mismo caso gramatical se llamaba *similiter cadens*. En idiomas como el castellano, en que sólo se declinan los pronombres personales, no es fácil establecer o mantener una distinción entre *similiter desinens* y *similiter cadens*.

7) "*Traductio*" ('repetición')

Figura con dos formas posibles: *a)* repetición en la oración de una misma palabra sin cambio de sentido; *b)* repetición de la misma palabra en cuanto a su sonido, pero esta vez valiéndose de otro sentido totalmente distinto del que también tiene. Se verá que la *traductio* se confunde fácilmente con la *adnominatio*.

Figuras de pensamiento

8) "*Conformatio*" ('personificación')

Figura en que el orador se dirige a una persona ausente como si fuese presente, o a un objeto sin vida como si fuese capaz de oír y de contestar.

9) *"Contentio"* ('antítesis')

Figura que podía ser de dicción o de pensamiento. En ella se contraponen dos cosas o conceptos opuestos mediante palabras aisladas, grupos de palabras o frases enteras (Lausberg, 1967, II, núms. 787-96).

10) *"Evidentia" o "effictio"* ('descripción')

La retórica tenía reglas muy estrictas para la descripción de personas. Éstas insistían en la enumeración sistemática de las características físicas tal como la vista las pudo mirar en una sola ocasión. En la Edad Media la descripción de personas se hizo completamente estilizada; empezando con el cabello, se mencionaban y comentaban en orden descendente las peculiaridades corporales, prendas de vestir, etc. Lo mismo ocurría con las descripciones de la naturaleza. Al describir un jardín, se tenía que empezar con las flores que crecían en el suelo y progresar hacia arriba hasta terminar la descripción con una mención de las aves, de las nubes o del cielo. En la descripción retórica medieval se tendía a perder todo contacto con la realidad individual de una persona o de una localidad, sustituyéndose en cambio por una descripción de las cosas como si fuesen como, a juicio del escritor, debían ser. La descripción de los atributos propios del carácter de una persona se llamaba *notatio*. En la *notatio* se buscaba hacer destacar la cualidad preponderante del personaje dibujado.

11) *"Exemplum"* ('ejemplo')

El *exemplum* recapitula brevemente un acontecimiento histórico o mitológico notorio, acompañándolo siempre con los nombres de los participantes. Es siempre inserción textual independiente del hecho o problema particular que se está discutiendo. Se emplea con valor probatorio para apoyar, con un ejemplo o ejemplos del pasado, una tesis del que lo cita, o para ilustrar un tipo de conducta que se debe imitar o evitar. Al prestar un aire de erudición al escrito en que aparece, también hermosea el estilo de éste.

12) *"Expolitio"* ('pulimento')

Es pulir y redondear un pensamiento mediante la variación de su formulación elocutiva y de los pensamientos secundarios a la idea principal (Lausberg, 1967, II, número 830).

13) *"Interpretatio"* ('sinonimia')

Es reemplazar una palabra con otra distinta que tiene el mismo sentido. Suponían los retóricos que apoyar la primera palabra por otra u otras de sentido similar no podía dejar de reforzar el impacto de aquélla. Cuando hay acumulación de sinónimos, rasgo frecuente de la prosa medieval y renacentista, se daba a la figura el nombre *congeries* ('acumulación'). *RH,* IV, xxviii, categoriza la *interpretatio* entre las figuras de dicción.

14) *"Sententia"* ('sentencia', 'aforismo')

Los retóricos definían esta figura como un pensamiento o dicho cuya aplicación no se limitaba a un caso particular. Según *RH,* IV, xvii, la *sententia* "enseña de modo conciso lo que ocurre en la vida, o lo que debe ocurrir en ella". Se trata, pues, de una figura con función didáctica. Según el mismo retórico, la concisión característica de la *sententia* le presta gran capacidad para deleitar. Quintiliano notaba que una sentencia era un pensamiento "infinito" (es decir, de aplicación general) y que poseía la misma autoridad que un fallo judicial (*OI,* VIII, v, iii y sig.). En la Edad Media el gusto para citar juicios doctrinales atribuibles a las *auctoritates* hizo de la *sententia* una de las figuras retóricas más favorecidas. Es figura empleada con gran frecuencia en *LC* (véase también *Introducción - Sentencias y refranes*).

XI. Estructura y forma

La estructura formal de *LC* presenta al lector moderno problemas aparentes que seguramente preocupaban poco

o nada a sus primeros oyentes y lectores. Pensamos sobre todo en la división de la obra en actos que ya se ha mencionado (*Introducción - El género: La comedia romana*). ¿Por qué insistió Rojas en introducir en ella una división estructural desconocida a la comedia romana, la comedia elegíaca medieval y la mayoría de las comedias humanísticas? ¿Cómo explicar por qué, al introducir semejante división, lo hizo de modo al parecer tan incongruente? Como se sabe, hay notables diferencias de extensión entre dichos actos, diferencias que parecen resistir cualquier explicación lógica.

Si examinamos la *TC* se descubre que, dejando a un lado por el momento el caso especial de la obra del primer autor, y tomando como punto de partida el formato de la edición *F*, el acto más corto es el XVI, de 103 líneas.[178] Hay ocho actos más que no ocupan más de 150 líneas de texto. Pero, en cambio, hay tres (IV, VII, XII) que sobrepasan las cuatrocientas líneas. Los otros vacilan entre 155 y 344. Es de notar, además, que estas divisiones con frecuencia no parecen abarcar entidades narrativas o temporales autónomas parecidas a las jornadas del teatro posterior. Por el contrario, la impresión que hacen es que han sido impuestos al texto de modo enteramente arbitrario. ¿Cómo se justifica, por ejemplo, la división entre los Actos V y VI, o VIII y IX, o el carácter fragmentario del Acto XII? El hecho de que en siete casos la primera escena de un acto toma la forma de un monólogo o soliloquio podría sugerir un posible criterio para marcar semejante división, pero, puesto que no es aplicable a los demás actos, dicho hecho no ofrece ninguna solución.

Podría suponerse que la división en actos se deba, como la adición de los argumentos ante cada acto, a la mano de un impresor o corrector. Pero no puede ser así.

[178] Véase la tabla sinóptica en Marciales, 1985, I, pp. 226-27. La edición *F* se presta mejor a este tipo de cálculo lineal porque le faltan los textos preliminares y los argumentos particulares de cada acto; ver *ibid.*, p. 22, para semejante cuadro referente a la *Comedia* (edición *A*).

Fernando de Rojas se hace responsable de la división en actos cuando dice, al final de la *Carta a un su amigo* (en las ediciones de la *TC*), "*acordé* [es decir, resolví] *que todo lo del antiguo autor fuesse sin división en un auto o cena incluso, hasta el segundo auto...*" La última parte de la cita confirma que fue él quien había optado por el término "auto" como unidad de división en la parte de la obra atribuible a su propia mano. Se notará que, al parecer, Rojas consideraba justificable tratar acto y escena como sinónimos.[179]

En la versión de la *Carta* que pertenece a la *Comedia,* no hay mención de "auto" con respecto al texto manuscrito que Rojas envía con esta epístola al anónimo amigo. Se limita allí a referirse a la obra del primer autor como formando la "primera cena" de su texto. Es, pues, posible que se hubiese enterado de que los comentaristas empezaban a sugerir que la comedia romana debía dividirse en actos sólo después de que entregara el manuscrito de la *Comedia* al impresor.[180] Si así fuese, no habría comprendido bien la diferencia entre acto y escena. Es confusión que, si bien refleja los juicios dispares acerca de la estructura de la comedia latina que existían hasta hacia finales del siglo XV en los círculos eruditos, también ayudaría a explicar la falta de criterios firmes con que Rojas había dividido su texto en 'actos'. Es significativo el trato que da a la obra de su predecesor. Como es sabido, coloca toda ella bajo la rúbrica 'Acto I'. Ahora bien: este Acto se extiende a once escenas y ocupa el 18.3 por 100 de

[179] Es, desde luego, posible que la sinonimia se deba a un deseo de conservar el término "cena" usado en la primera versión de la *Carta.* Lo significativo es que Rojas no veía inconveniente en establecer tal sinonimia.

[180] Los humanistas tomaron del comentario de Donato sobre Terencio (siglo IV A.C., redescubierto hacia 1433), y del *De fabula* de Evantio (del mismo siglo), la idea de que no sólo las tragedias clásicas sino también las comedias antiguas debían dividirse en actos. Sin embargo, las primeras ediciones incunables de Terencio se imprimieron sin aquella división.

la extensión total de la *Comedia.*[181] Quien considerara que era lícito, por razones de conveniencia, aplicar el término 'acto' a todo ello no debía atribuir mucha importancia a la función estructural de éste. Téngase en cuenta que los comentaristas de principios del siglo XVI que impusieron la división en cuatro o cinco actos a las comedias terencianas y plautinas procedieron de modo no menos arbitrario que Rojas. La diferencia, en el caso de Rojas, era que él, como ya vimos, había comprendido que, tratándose de un texto que iba a ser recitado por un solo orador, no había en realidad razón alguna para restringir la extensión de su obra a los límites tradicionalmente considerados aceptables por la comedia latina. Por consiguiente, una vez admitida la introducción de actos, éstos también podían ser tan numerosos como a él le pareciera conveniente. El problema no estriba en el número desusado de actos, sino en por qué Rojas se creía obligado a introducir un tipo de división que no parece tener función.[182]

La verdadera unidad estructural es la escena. La división en escenas, dictada por un cambio de lugar o por la introducción en el diálogo de nuevos personajes, responde a una necesidad lógica. Los cambios de escena están claramente marcados por acotaciones de varios tipos insertas en el diálogo. Un rasgo notable de dichas acotaciones es que tanto el primer autor como Rojas con frecuencia no se

181 Marciales, 1985, II, p. 22.

182 Un resultado de la división aparentemente arbitraria e ilógica en tantos actos es que no es nada fácil localizar en *LC* de memoria un pasaje determinado que uno busca. Obsérvese que Gilman, partiendo del principio de que no es posible que un genio como Rojas actuara con respecto a la introducción de actos con la ligereza que normalmente se sugiere, rechaza la idea de que éste haya podido proceder sin tener clara idea de la función de un acto en la obra. Defiende Gilman la hipótesis de que "la división en actos, lejos de ser arbitraria o descuidada, está hecha para acentuar y unificar el curso general del diálogo", hipótesis que se basa en la teoría de que exista "una estructura vital interna" (1982, pp. 167 y 185). Puede preguntarse por qué, si así fuere, ni Rojas ni Alonso de Proaza alertaron al lector sobre tan recóndita innovación.

contentan con señalar el cambio de situación con una observación escueta y utilitaria, como ocurre en la comedia romana, aunque hay ejemplos de ese uso, por ejemplo: —"Quiero entrar" (XV, 3.ª), o —"Entraré a ver con quién está hablando mi señora" (X, 2.ª). Pero con más frecuencia se intenta hacer que la acotación se incorpore de modo natural al movimiento del diálogo: —"Callemos, que a la puerta estamos y, como dizen, las paredes han oýdos" (I, 6.ª); —"Entra en la cámara de los ungüentos... E baxa la sangre del cabrón" (III, 2.ª); "'¿Y tardas?' —'ya voy. Quede Dios contigo'. —'E contigo vaya'" (I. 4.ª, p. 234), etc.[183] El cuidado que ambos autores dedican a evitar que el problema de las acotaciones se resuelva mediante la repetición de fórmulas estereotipadas de tipo tradicional es otro ejemplo de su sensibilidad artística innovadora.

Características generales del diálogo

Si se analiza el diálogo de *LC*, se pueden distinguir, monólogos aparte, tres usanzas distintas. Pensamos primero en la técnica de réplicas cortas y rápidas entre los interlocutores, técnica que supone un intento concienzudo de acercarse a la lengua hablada, pero que también tiene por fin acelerar un rato el movimiento de un diálogo que los parlamentos largos tienden a retardar excesivamente. El diálogo de réplicas cortas es frecuente en Terencio, y más aun en la comedia humanística con su inclinación hacia la representación de la realidad cotidiana. Por la misma razón es una técnica corriente en *LC* (véase, por ejemplo, I, 2.ª, pp. 213-6, y XII, 7.ª, p. 473). Claro que la réplica corta puede también emplearse por un personaje para responder a un parlamento largo de otro personaje. Entonces sirve para comentar brevemente lo dicho por este otro, o para interrumpir momentáneamente su discurso con el fin de

[183] Para más ejemplos del uso de la acotación dentro del diálogo, ver Lida de Malkiel, 1962, pp. 81-92.

recordar la presencia de un oyente, o sencillamente para indicar que el diálogo ahora va a tomar rumbo nuevo.

Sin embargo, el meollo del diálogo celestinesco se encuentra en el tipo de parlamento en el que los interlocutores se comunican por medio de discursos más o menos extensos empleados por ambos participantes (véanse, por ejemplo, el primer intento de Celestina de seducir a Pármeno (I, 10.ª), o el diálogo Melibea-Celestina en el Acto IV). Estos parlamentos largos son cuidadosamente trabajados. Hacen frecuente uso de las clásicas figuras retóricas. Suelen emplear la oración compuesta de muchas cláusulas subordinadas, y otros giros estilísticos y sintácticos moderadamente latinizantes. Este tipo de parlamento permite desarrollar argumentos complejos, normalmente con fines suasorios. Varias alusiones cortas insertas de cuando en cuando en el grueso del parlamento sirven para recordar la presencia de oyentes y la teatralidad del contexto.

Hay un rasgo particular del diálogo celestinesco que merece atención. Cuando un carácter comenta el contenido de un parlamento que otro personaje acaba de pronunciar en su presencia, o que hace poco pronunció, puede ocurrir que atribuya a dicho parlamento palabras que, en realidad, no aparecen en él, pero que muy bien se hubieran podido incluir. Así, en el Acto I (2.ª), Calisto alude a las autoridades que acaba de citar Sempronio en defensa de su propia postura misógina. Menciona a Adán, a David y a Virgilio como entre "essos que dizes". Resulta que tales nombres están ausentes del parlamento de Sempronio. Más tarde, Celestina, al contar a Calisto en el Acto VI lo que había pasado durante su primera entrevista con Melibea, atribuye a la muchacha palabras que no se encuentran en el diálogo del Acto IV entre las dos. Calisto, al recordar en la *TC* su primera noche de amores en el huerto de Melibea, cita como si fuese al pie de la letra frases que entonces habría usado la muchacha: "*Apártate allá, señor, no llegues a mí*"; "*¡No seas descortés!*"; "*¡No quieras mi perdición!*" (XIV, 7.ª, p. 515). Hacer a Calisto que recuerde los reproches asustados de Melibea como ejemplos de lo que él llama el suave son de las palabras

de su "*presencia angélica*" tiene un evidente fin cómico. Pero si se escudriña el referido texto del Acto XIV, no se hallarán allí las frases citadas por Calisto, aunque, dada la pretendida resistencia de Melibea a principios de la escena, muy bien hubiera podido ella haberlas proferido.

Podría pensarse que las inconsecuencias en cuestión se deben a que Rojas hubiese tachado palabras y frases cortas en determinados lugares de la versión manuscrita de *LC* sin tomarse la molestia de eliminar cualquier alusión posterior a los pasajes suprimidos. Pero en el primer ejemplo citado se trata de dos trozos de diálogo inmediatamente contiguos y en los otros casos resulta difícil imaginarse cuáles pudieran ser los motivos que justificasen pequeñas supresiones insignificantes del tipo que nos preocupa. Parece posible, pues, que ambos autores considerasen que los pasajes de diálogo que ponían a disposición del lector no representaban sino meros resúmenes o ejemplos de la totalidad de las palabras proferidas "en realidad" durante el imaginario encuentro dialogal a que se hacía referencia. Visto así, detrás del texto a disposición del público, existiría en la mente de los dos autores otro texto dialogal arquetipo del cual, cuando cabía referirse posteriormente al encuentro en cuestión, fuera permisible sacar, con motivos amplificatorios, nuevo material antes omitido.

Los monólogos

Los largos monólogos o soliloquios sirven para exponer en beneficio del lector las incertidumbres, temores o intenciones secretas que preocupan al que habla y que éste no quiere que se comuniquen a los otros personajes de la obra. Así los soliloquios de Celestina al principio de los Actos IV y V no sólo echan luz sobre aspectos inesperados del modo de ser de la vieja, sino que subrayan aspectos de su relación con el Demonio de que no convenía que se enterase nadie. Los monólogos largos de este tipo ya se

encuentran en la comedia humanística[184] y también son característicos de las historias de amores en prosa que seguramente conocían los autores de *LC* (ver *Introducción - Las fuentes*). Los monólogos celestinescos sobresalen por la sutileza y fina observación con que dan la impresión de exponer a la vista la interioridad espiritual de un personaje, sean el temor oculto, manifestaciones de la locura, la autoadulación peligrosa, la duda conflictiva, el desengaño arrollador, la lucha entre deber y deseo sexual, etc. Los monólogos representan a nuestro juicio uno de los grandes triunfos innovadores de *LC* y, tal vez, la característica de la obra que más admiran los lectores modernos. Los dos autores de la obra seguramente poseían aquel don de descubrir con los "intelectuales ojos" aquellos aspectos "intrínsecos" de sus caracteres que es talento que Celestina se atribuye a sí misma en el Acto I (10.ª). A los monólogos formales se podrían añadir, por ser muy cercanos a ellos, los largos parlamentos en que, aunque teóricamente está presente un oyente, el papel de éste es más o menos pasivo, como ocurre con el discurso de Melibea a su padre en el Acto XX y el lamento de Pleberio en el Acto XXI.

El aparte

El aparte era un mecanismo dialogal básico de la comedia romana, donde se emplea casi únicamente con fines cómicos. Es una convención que permite que se exprese un comentario que los otros caracteres que están presentes no oyen y que, si lo oyeran, les enfadaría. En *LC*, como en la comedia antigua, su uso se restringe a la gente baja. A ve-

[184] Cfr. el *Paulus* de Pier Paolo Vergerio (por ej., *Actus secundus:* el monólogo de apertura de Stichus) y los monólogos de Epiphebus y de Philogenia en la comedia *Philogenia* de Ugolino Pisani (*Teatro goliardico,* 1965, pp. 178-80 y 180-3). El *Poliodorus* emplea más que *LC* el diálogo rápido continuado, pero hay ejemplos en esta comedia también de monólogos relativamente largos (por ej., el de Laganeo a principios de la *Scena* V y de Clymestra en *Scena* VI (Casas Homs, 1953, pp. 195 y 199-200).

ces los apartes pueden llegar a formar un corto diálogo a espaldas de los otros interlocutores. Hay dos tipos de aparte. En uno el carácter a cuyas expensas se lo profiere no oye nada. En el otro oye bastante para hacerle sospechoso y exige que se repita el aparte en alta voz. El truco cómico consiste en que la respuesta, mientras usa algunas de las palabras empleadas en el aparte original, las junta ahora con otras para formar una declaración inocua. La función del aparte no es siempre humorística. Puede tomar la forma de una observación, irónica o no, dirigida al lector para recordarle un aspecto importante de la situación a la que no se alude en el diálogo. Ejemplo es el aparte de Lucrecia cuando, en presencia de Celestina, observa "haze la vieja falsa sus hechizos y váse; después házese de nuevas" (IX, 5.ª), observación que sirve para recordar al lector no sólo que Melibea es víctima de un hechizo, sino también que Lucrecia está enterada del maleficio.

El tiempo

Cualquier lector atento de *LC* pronto tiene que darse cuenta de la atención que el diálogo da al tiempo como *topos* y como elemento estructural de la obra. Repetidas veces se trata, en términos generales, el tema de la fugacidad del tiempo. Así Pleberio comenta, en un pasaje que recuerda las famosas coplas manriqueñas, "*el tiempo, según me parece, se nos va, como dizen, de entre las manos. Corren los días como agua del río*" (XVI, 1.ª). Sempronio observa que, con el pasar del tiempo, todo, sea pena o alegría, bien o mal, prosperidad o adversidad, pierde su primera fuerza, ley que asegura que perderá también el amor loco de Calisto su fervor presente (III, 1.ª). Como si fuera consciente de aquello, el impaciente Calisto reprocha al reloj su lento movimiento cuando él no está con Melibea y la rapidez con que pasa el tiempo cuando se encuentra en su compañía. Rojas parece tener una conciencia especial del tránsito del tiempo tal como lo marcan las campanas de reloj. Según Celestina, las muchachas que están con sus

amantes "maldizen los gallos porque anuncian el día y el relox porque da tan apriessa" (III, 1.ª). Pármeno acude a una metáfora horológica para describir la impaciencia y falta de mesura de Calisto ("Nunca da menos de doze; siempre está hecho relox de mediodía", VI, 2.ª, p. 342).

Pero las alusiones más frecuentes al tiempo en *LC* representan un intento de dar una impresión de exactitud cronológica a los acontecimientos. Por ejemplo, Sempronio declara que ha estado esperando a Celestina desde la una (V, 2.ª). Melibea insiste en que han pasado dos años desde que vio a Celestina (IV, 5.ª), y la vieja pretende que era vecina de la familia de Melibea durante cuatro años (VI, 2.ª). Sosia observa "Que son ya las quatro de la tarde y no nos ha llamado [Calisto]" (XIV, 8.ª). Al llegar el amanecer para poner término a la primera noche de amores de Calisto y Melibea, observa Calisto "No me paresce que ha una hora que estamos aquí y da el relox las tres" (XIV, 5.ª), etc.[185]

Sin embargo, al escudriñar más de cerca semejantes informes cronológicos, siempre expresados en números redondos, hallamos que pueden resultar inconsistentes o contradictorios. Se trata más bien de marcadores temporales convencionales empleados para dar un aire de realismo al diálogo sin que se supusiera que el oyente o lector les daría un valor positivo. Así, los datos contradictorios que el texto ofrece dejan al lector con alguna duda sobre si, o no, la escena segunda del Acto I tiene lugar inmediatamente después del primer encuentro de Calisto con Melibea en

[185] ¿Qué tipo de reloj será al que se alude con frecuencia en *LC*? Nosotros no creemos que se trate de un reloj de arena ni mucho menos de un reloj de rueda, instrumento que en España aun en tiempos de Covarrubias se consideraba invención reciente. Creemos que lo más probable es que se aluda al tiempo registrado por las campanas de un edificio sacro cercano porque, según indica el último pasaje citado, allí el reloj se oía de noche en el huerto. Hay un sugestivo estudio de Gilman sobre el asunto: "El tiempo y el género literario en *La Celestina*", *RFH*, VII (1945), pp. 147-59; reimpr. en *Arte y estructura* 1982 (1956), pp. 337-49. También discute el asunto Lida de Malkiel, 1962, pp. 169-97.

el huerto. En el Acto XVI, 1.ª de la *TC* Melibea insiste en que sus amores con Calisto han durado un mes, pero en el Acto XX reduce su duración a "*quasi un mes*". Igualmente contradictorios son los datos acerca de la edad de Celestina.[186] En el Acto II, 4.ª, Pármeno le había atribuido "seis docenas de años a cuestas" (p. 277). Al punto de ser asesinada ella declara tener sesenta años (XII, 10.ª, p. 483). No sabemos si, aun en el trance de la muerte, su vanidad le hace disminuir el número de años que tiene, o si Rojas no se había tomado la molestia de mirar al respecto lo que había dicho antes. Como observa Marciales, el conjunto de las fechas u otros datos que ofrece el texto respecto a las edades respectivas de Claudina, Celestina y Pármeno, al ser tomado en sentido literal, excluiría la posibilidad de que, como se pretende, Claudina fuera a la vez madre de Pármeno y también maestra de Celestina.[187]

Un caso más significativo tiene que ver con el problema de la situación económica de Celestina. En el Acto IX se acuerda ella con tristeza de cómo fue su época de prosperidad veinte años atrás, hecho que la lleva a proferir varios juicios sobre el *topos* tradicional de las mudanzas hostiles que inflige el movimiento de la rueda de la Fortuna, sobre la ley de la naturaleza que ordena que todo decaiga y sobre su propio decaimiento (IX, 4.ª). Pero todo esto cuadra mal con sus palabras en el Acto III, donde se jacta de su fama presente en la ciudad ("Quien no supiere mi nombre y mi casa, tente por estrangero" (1.ª, p. 283), y con los poderes maléficos excepcionales que le atribuye Pármeno en el mismo Acto I. Recordamos que la vieja no se representa aun a sí misma la seducción de Melibea como motivada por un deseo de recuperar una desesperada situación económica. Para ella es cuestión de emprender

[186] Marciales, 1985, II, p. 128, n. 37.

[187] *Ibid.* No puede excluirse la posibilidad de que esta contradicción cronológica sea otro de los resultados del intento de convertir a una Celestina legendaria salmantina en personaje principal de una historia ficticia (véase *Introducción - Los personajes: Celestina,* p. 86).

una tarea peligrosísima y muy difícil que, de ser llevada a cabo con éxito, confirmará que, aunque vieja, ella todavía es de categoría muy superior a "estas nuevas maestras de mi oficio" (V, 1.ª).

El hecho es que los personajes celestinescos fabrican cronologías no de acuerdo con ningún plan detallado redactado por los autores, sino según les parece que conviene a las circunstancias del momento. Se ha intentado establecer, a base de unos pocos indicios fortuitos ofrecidos por el texto, que Rojas concebía, para la acción de la *Comedia,* una duración de cinco días.[188] Aun si la hipótesis fuera convincente, se tendrá que admitir que ni Rojas ni su predecesor, tan sensibles al tiempo como factor en la vida humana, se preocuparon mucho de tomar medidas para fijar aquella cronología en la mente de los lectores de la obra. Era omisión muy natural. Tratándose de una obra que no iba a ser puesta en escena, sino recitada, ¿qué importaba dar a conocer al público con exactitud cuál era la relación temporal entre cada acto o cada escena? El público necesitaba saber que, en la *Comedia,* la muerte de Calisto tuvo lugar antes de terminarse su primera noche de amores, y que, en la *TC,* aquella muerte se aplazaba por un mes. Aparte de aquellos dos casos, no interesa la exacta estructura cronológica global de la obra porque no influye en cómo, desde el punto de vista de oyentes y lectores, se desarrolla la acción.

XII. La lengua[189]

El habla materna de Rojas, como muy probablemente la del primer autor, era el castellano de la región toledana,

188 Marciales, 1985, I, pp. 77-81.

189 La bibliografía de publicaciones sobre la lengua de *LC* en general es mucho menos extensa de lo que se podría esperar. Además, el propósito principal de tales estudios suele ser echar luz sobre el problema de la autoría de la obra. A pesar de los reparos que se han hecho al método y a las conclusiones de Criado de Val en su *Índice verbal de "La Celestina"* (Madrid, 1955), es estudio

habla fonológicamente conservadora, que, al escribirse *LC* y después, se consideraba por su relación con la corte como la norma del bien decir. Pero muchos factores debían intervenir para distanciar la lengua que aprendió Rojas a hablar como muchacho en La Puebla de Montalbán y la lengua de las ediciones de *LC* tal como éstas salían de manos de impresores radicados en diferentes regiones del país. No sólo es que se introducen en ellas, como solía ocurrir, reflejos de las preferencias lingüísticas de cajistas individuales oriundos de aquellas regiones. Ambos autores eran conscientes de que lengua literaria y lengua hablada eran cosas distintas. Eran, por ejemplo, latinistas y su castellano escrito descubre plenamente la influencia del léxico y de la sintaxis latinos, si bien no hay que exagerar el papel de este estilo latinizante en la obra; si consideramos la totalidad del diálogo celestinesco hallaremos que gran parte de éste se contenta con imitar de modo magistral la viveza espontánea del elíptico lenguaje conversacional popular. Aun en los largos parlamentos y monólogos de carácter latinizante, compuestos de una serie de cláusulas cuidadosamente equilibradas, con marcada tendencia a colocar el verbo al final de la cláusula u oración, y que recurren con frecuencia a los cultismos léxicos, se evita la latinización exagerada que a veces caracteriza la prosa

---

de consulta imprescindible con respecto a la sintaxis de *LC* (véase la reseña de F. W. Hodcroft, *BHS*, XXXIV (1957), pp. 108-10, y Henry Mendeloff, "The Passive Voice in *La Celestina* (with a Partial Reappraisal of Criado de Val's *Indice verbal*»), *RPh*, XVIII, 1964-65, pp. 41-46). Importante, también, es el trabajo de Ralph Paul de Gorog y Lisa S. de Gorog, *La sinonimia en "La Celestina"*, Anejos del *BRAE*, XXV (Madrid, 1972). Aunque el único tomo publicado de Hayward R. Keniston, *The Syntax of Castilian Prose* (Chicago, 1938), está dedicado a un examen de la lengua del siglo XVI, esta obra nos ha sido de gran utilidad para resolver problemas sintácticos celestinescos. Para el léxico, aparte de los diccionarios especializados modernos, son indispensables Antonio de Nebrija, *Vocabulario de romance en latín*. Transcripción crítica e introducción de Gerald J. Macdonald (Madrid, 1981), y, a pesar de su fecha (1611), Sebastián de Covarrubias, *El tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid [México D.F.], 1984).

castellana del Cuatrocientos. En el diálogo celestinesco la tendencia latinizante está siempre refrenada por la conciencia de ambos autores de que semejantes pasajes tienen que convencer como auténticas unidades dialogales.[190] Téngase en cuenta, además, que los pasajes latinizantes no siempre se han de tomar en serio. Como ocurre notablemente en el caso de Calisto, semejantes pasajes pueden emplearse con evidente intención paródica.

Un rasgo particular del diálogo de *LC* es la confluencia en boca de una misma persona de un lenguaje erudito, trabajado, suasorio (sea latinizante o no), con el mencionado intento de imitar el habla popular. Como ya se ha subrayado, en esta obra no se respetan las tradicionales divisiones lingüísticas por las que se diferenciaban las distintas clases sociales. Se permite a los personajes de la clase baja, y más notablemente a la propia Celestina, expresarse, cuando conviene al caso, en un lenguaje en que despliega una erudición letrada, un poder intelectual y una capacidad para argüir más propios de un universitario que de una alcahueta y hechicera oriunda de las capas más bajas de la sociedad. Lo mismo ocurre con Sempronio y Pármeno, quienes, según una tradición ya característica de los *servi* terencianos, pueden expresarse en un lenguaje que no difiere del cotidiano de su amo. Aunque con menos frecuencia, se encuentra el proceso contrario: así Calisto, de cuando en cuando, al conversar con sus criados o incluso con su amada, recurre al registro lingüístico propio de la gente vulgar. Símbolo de la convivencia de los dos estilos en *LC* es el frecuente empleo por los distintos caracteres, lado a lado, de sentencias (*sententiae*) de origen latino, erudito, entremezcladas con refranes de evidente origen y sabor popular.

El problema de si la lengua de *LC* confirma o no la existencia de dos autores ha dado origen a varios estu-

190 Compárese con los pasajes latinizados del diálogo la latinización que se permite Rojas en algunas secciones de la Carta y del *Prólogo*.

dios.[191] Aunque se han criticado algunos de éstos con razón por ciertas deficiencias metodológicas, está claro que la evidencia lingüística confirma todos los otros datos que apoyan la declaración de Fernando de Rojas de que él no era autor del Acto I. Por ejemplo, los arcaísmos *gelo* y *gela* por *selo* y *sela, maguera* por 'aunque' y el arcaico pronombre indefinido *ál* ('otra cosa') sólo se encuentran en el Acto I. Más convincente aún: hay bastantes palabras usadas en el Acto I para expresar conceptos corrientes por toda la obra que se reemplazan por otras palabras en los actos siguientes.[192] El sistema verbal del Acto I muestra, además, preferencias (notablemente en las formas pasadas del subjuntivo) que son diferentes de las que predominan en los actos siguientes. Al mismo tiempo se recurre con mucha menos frecuencia en el Acto I a las fórmulas de subordinación verbal compleja que son características de éstos.

No cabe en esta Introducción intentar ofrecer un estudio pormenorizado del lenguaje de *LC*. Por consiguiente, nos limitamos a comentar en los párrafos que siguen sólo algunas de las más acusadas características de ese lenguaje, invitando al lector a que consulte nuestras notas al propio texto celestinesco si busca datos más amplios.

ORTOGRAFÍA

Las ediciones antiguas de *LC* reflejan la falta de normas ortográficas fijas que es característica tanto de la len-

191 El primero parece haber sido el de Ralph E. House, "Notes on the Authorship of the Celestina", *Philological Quarterly,* III (1924), pp. 81-91. Las conclusiones de House están descritas pormenorizadamente en Mandel, *"La Celestina Studies"*, 1971, pp. 20-22, donde igualmente se ofrece (pp. 24-25) un resumen de las de Ruth Davis, "New Data on the authorship of Act I of the *Comedia de Calisto y Melibea*" (Iowa City, 1928). Tanto la metodología como los conocimientos lingüísticos de los autores de estos dos estudios han sido últimamente puestos en tela de juicio pero, tratados con cautela, valen por los datos que contienen.

192 Véase el mencionado estudio de los Gorog, *passim.*

gua escrita como de la lengua impresa de la época. Un ejemplo notable de esa vacilación ortográfica está ofrecido por el modo de tratar el fonema derivado de la *f-* latina. Este fonema puede representarse en *A* por *f-*, por *h-*, o puede omitirse la grafía enteramente. No hay consistencia aun tratándose de distintas formas de la misma palabra en la misma frase. Así encontramos en *A*, "fágase lo que se hiziere," (III, 1.ª, p. 281). Lo cierto es que las grafías empleadas en *LC* no necesariamente representan cómo se pronunciaban entonces en la lengua hablada las letras en cuestión. Como es sabido, el modo de tratar la *f-* de origen latino variaba en el siglo XV según la región. En tierras toledanas se la seguía aspirando en tiempos de Rojas mientras que en Castilla la Vieja esta *f-/h-* ya no se pronunciaba en absoluto a fines del siglo XV. Pero también complicaba la situación aun en Castilla la Vieja una tendencia contraria, por influencia cultista, a reemplazar la *f-* en los textos escritos o impresos. Como los cajistas sabían que cada lector daría a cada grafía el valor que a él le era normal, se sentían libres para modificarla según su propio uso o, a veces, atendiendo a la disponibilidad de letras individuales en la caja que manejaban. Como observaría algo más tarde Antonio de Torquemada en su *Manual de escribientes,* al discutir otro aspecto del problema de si se debía poner o no poner la *h-*, "poco va en que lo [la letra] sea o no lo sea; sepamos nosotros lo que vale y lo que puede". [193]

[193] Antonio de Torquemada, *Manual de escribientes,* ed. de M.ª Josefa C. de Zamora y A. Zamora Vicente. Anejos de la *BRAE,* Anejo XXI (Madrid, 1970), p. 107. Torquemada, que escribió este manual hacia 1552, coloca *LC* entre las obras escritas en "estilo gracioso", junto con las de Oviedo, Plauto, Boccaccio, y Luciano. Añade un comentario crítico de la obra que, por ser poco conocido, citamos a continuación: "Y en n[uest]ra lengua son tantos que no ay para qué nonbrarlos por autores de obras y cosas de burlas, que avnque açiertan a dezir bien lo q[ue] quieren, las materias les quitan la autoridad que se requiere, como el autor que escriuió el libro de *Çelestina,* el qual verdaderamente açertó tan bien q[ue] ninguno lo podiera hazer mejor si fuera sobre materia más grave, avnque no dexa de tener devaxo de aquella

Otra situación en que los cajistas parecen haberse sentido libres para seguir su propio uso era con respecto al empleo controvertido de los pronombres *le, lo* y *la* en acusativo y dativo. En las ediciones antiguas de *LC* suele haber notable vacilación entre *loísmo* y *leísmo.* Si, como se ha sugerido, Rojas era *leísta,* se ha de admitir que los cajistas eran con frecuencia poco respetuosos de su postura, prefiriendo la propia. Como entran en el problema de la ortografía muchos factores lingüísticos difíciles de controlar, nuestro texto sigue exactamente la de las ediciones usadas.

El léxico

Desde las primeras palabras de la *Carta* hasta el vocabulario empleado en el lamento final de Pleberio, saltan a la vista los latinismos léxicos de *LC* - *autorizantes* ('impresionantes'), *comportables, congrua, conversación* ('trato'), *femineo, filosofal, flamas, imérito, impervio, incusar* ('acusar'), *lascivo* ('alegre'), *lutuosa, menstrua* ('mensual'), *planto, pluvias, solicita* ('activa'), *tribunicia* ('propio del tribuno') y muchísimos más. Sin embargo, estos latinismos no fueron normalmente introducidos en la lengua por primera vez por los autores de *LC.* Habían aparecido ya en escritos latinizantes anteriores del siglo XV sin que, por eso, hubiesen perdido su sabor cultista. En otros casos se trata de palabras entonces completamente corrientes en la lengua, pero que se usan en *LC* devolviéndoles su significado original latino (latinismos semánticos): cfr. *seso* ('sentido'), *me fatiga* ('me inquieta'), *liviano* ('ligero'), *animosidad* ('valor'), etc.

Esta tendencia latinizante no excluye, especialmente en el Acto I, otra arcaizante o popular: *afrenta* ('peligro'), *so* ('bajo'), *ál* ('otra cosa'), *cancre* ('cáncer'), *físico* ('mé-

---

corteza que de fuera pareçe, encubiertas con las burlas donosas, muchas veras de gran prouecho" (p. 193).

dico'), *ogaño* ('en este año'), *aý* ('allí'), *otri/otrie/otre* ('otro'), etc.

Como era de esperar, la lengua de *LC* refleja la inseguridad de las formas del verbo característica de la época. Abundan las formas futuras y condicionales antiguas o populares con metátesis (*ternemos, terná*), etc. Se emplean formas verbales imperfectas y perfectas populares: por ejemplo, *vido* ('vio'), forma normal en *LC*; *víes* ('veías'), *vía* ('veía'). *Fueste* coexiste con *fuiste. Estove, hove,* y las otras formas dependientes de ellos, compiten con las formas modernas; notable es el uso frecuente de *quesido* (formación participal sobre el pretérito *quise*) que casi sustituye al participio moderno. Coexisten *soy* y *só, caya* y *caiga, trayo* y *traygo,* y *oyamos* frente a *oygo.*

No ha desaparecido enteramente el uso de *de* más pronombre con fuerza partitiva (cfr. "dellas por esperiencia, dellas por arte, dellas por natural instinto..." (Acto X, 2.ª, p. 428).

Entre las conjunciones el lector moderno debe enterarse particularmente de que en *LC* se emplea frecuentemente *porque* como conjunción final equivalente al *para que* moderno. *Como,* cuando se emplea como conjunción causal refiriéndose a una acción pasada, se usa con subjuntivo de acuerdo con la sintaxis del latín *cum.*

Un rasgo característico de la lengua de *LC* en general es cierto gusto por la expresión sinónima, fenómeno de la época que sin duda debe achacarse a la influencia de la amplificación recomendada por los manuales de retórica.

Como suele ocurrir en los textos de este período, el uso preposicional es mucho más libre que en la lengua moderna. Hay marcada preferencia por anteponer el adjetivo calificativo al nombre a que se refiere. En cuanto a los pronombres, hay fuerte tendencia a colocar el pronombre personal delante del infinitivo cuando éste no va en principio de cláusula ("*Yo ya desconfiava de la poder alcançar*"). Cuando el pronombre sigue al infinitivo (forma enclítica) es frecuente la asimilación ("tomalla") y, en algunas formas de imperativo, la metátesis ("poneldos").

Sintaxis y morfología

Es con respecto a la sintaxis y funciones del verbo que el lector moderno hallará las diferencias más obvias entre la lengua de *LC* y el uso actual. Así *ser* retenía, sobre todo en el Acto I, varias funciones que después pasarían a ser privativas de *estar* ("sano soy"; "él es enfermo"; "ganada es Granada"; "muerto es tu padre", etc.). También desempeña *estar* alguna que otra vez las funciones existenciales que después serían únicamente propias de *ser* ("qué gran maestra está"). Con participio encontramos "só venida"; "ha venido"; "es ydo"; "días grandes son passados".

Haber con frecuencia retiene todavía, junto con *tener*, un significado posesivo ("de lo que hoviéremos démosle parte"; "las paredes han oÿdos"; "siempre houe vergüença dél"; "haréle aver a Areúsa"). En función auxiliar hay también concurrencia entre *ser* y *haber*. El participio con *tener* ofrece varias posibilidades semánticas: "nos tiene ya caçadas las voluntades"; "tiénele derribado una muela"; "me tienes ganada". Se atribuyen al infinitivo varios usos de origen latino que no sobreviven en la lengua moderna; hay así un tipo de infinitivo personal ("¡no es tiempo de yo vivir!"), y otro con complemento directo ("aun no somos muy ciertos dezir verdad la vieja"). Si la forma reflexiva con valor pasivo ya domina en *LC*, todavía puede emplearse la voz pasiva tradicional ("por la philosomía es conocida la virtud interior"). El participio presente puede usarse con valor de participio latino sustantivado ("más al dante que no al recibiente se deven dar", I, 10.ª, p. 264).

Por lo que respecta al futuro, la forma perifrástica y la forma moderna parecen usarse de modo indiferente, a lo menos con referencia a su función sintáctica ("matarse han y yrán allá la soga y el calderón"; "¿dexarle he solo, o entraré alla?"). En semejantes frases el factor determinante parece ser la estilística. Según Criado de Val la forma perifrástica se usa de modo más sistemático en el Acto I.

El subjuntivo pasado con terminación *-ase, -iese* es la forma predominante en *LC* —en el Acto I casi excluye

las formas en *-ara, iera*— ("bien me agradan tus palabras, si tales touiesses las obras"; "si bien lo supiesses, rebentarías"; " ¡o noche de mi descanso, si fuesses ya tornada".

Las formas verbales en *-ara* y *-iera* pueden tener valor condicional o subjuntivo; parecen no guardar jamás o casi jamás su antiguo valor de pluscuamperfecto del indicativo. Pueden representar un pasado hipotético ("¿quién pensara que tú me avías de destruyr?"), un presente hipotético ("si oy fuera viva Elena") o una aspiración desiderativa hipotética ("plugiera a Dios que fuera yo con ellos y no quedara para llorar a todos").

En cuanto a las fórmulas condicionales, parece, acudiendo otra vez al trabajo de Criado de Val, que la más usada es *si tuviese... daría.* La sigue, aunque con mucha menos frecuencia, la fórmula *si tuviera... diera.* Hay algunos ejemplos de la fórmula *si tuviese... diese.* [194]

Para resumir: supieron los autores de *LC*, sobre todo Fernando de Rojas, aprovecharse de todas las posibilidades en uso o latentes en el lenguaje hablado y escrito de su época para crear una prosa dialogada flexible, variada y sutil cuya función es representar de modo autónomo los parlamentos de diversos caracteres en diversas situaciones. En los diálogos y monólogos celestinescos se entremezclan toda una serie de registros lingüísticos pertenecientes tanto a diversos aspectos de la lengua hablada como a distintas corrientes de la lengua culta y erudita. Se trata, además, de un diálogo que busca con frecuencia los efectos cómicos, sea por medio de la parodia lingüística, la ironía verbal, la contradicción entre palabras proferidas e intención oculta, etc. Pero la innovación lingüística más trascendental de esta obra seguramente estriba en su rechazo de la tradición según la cual la situación social de un personaje determinaba definitivamente cómo debía hablar en una situación literaria. El primer autor y su continuador, al poner a disposición de los personajes de las capas bajas, y más notablemente de la misma Celestina, todos los registros lingüísticos tradicionalmente reservados para la gente

[194] Criado de Val, 1955, pp. 159-63.

culta, no sólo hicieron posible que la voz de aquella gente, por medio del arte literario, dejase en adelante de estar encarcelada en su tradicional *ghetto* verbal; se enteraron de que tal acto de liberación lingüística podía enriquecer la literatura concediendo papeles de importancia a personalidades antes casi no oídas, y dejando expresarse, por boca de ellas, puntos de vista de tipo subversivo. El factor paradójico en todo esto era que el empuje inicial de esta apertura hacia las clases bajas o marginadas venía del estudio de la comedia latina y del ambiente universitario en general.

XIII. ULTÍLOGO

En las páginas precedentes se ha intentado llamar la atención sobre diversas innovaciones temáticas y formales que contribuían a hacer de *LC,* como dice Fernando de Rojas en la *Carta,* trabajo "jamás en nuestra castellana lengua visto ni oýdo." [195] Es de notarse que las observaciones críticas acerca de su propia obra que proceden de la pluma del mismo Rojas, junto con las del corrector Proaza, son, si se las estudia con cuidado, más provechosas para el entendimiento del texto que la mayoría de los comentarios pasajeros con respecto a él que hicieron varios escritores durante los siglos XVI y XVII. Así es Rojas quien insiste, acertadamente, en la sutileza artística que caracteriza la composición de la obra y en la variedad de materias que ésta ofrece a la consideración del lector. Es él, también, quien nos pone al tanto de la acogida entusiasta que había recibido la *Comedia,* junto con la noticia de que los lectores la habían interpretado de modo muy diverso ("cada uno sentencia sobre ella a su voluntad"). Lejos de sugerir que la ambivalencia de la obra así admitida necesitaba disculpas, insiste Rojas en el fenómeno con bas-

195 Estrictamente la observación de Rojas se refiere a la obra del "antiguo autor" pero, desde luego, se ha de entender que el juicio se extiende a la continuación suya.

tante complacencia. Tanto Rojas como Proaza llaman la atención también sobre el papel de lo risible y lo divertido. Proaza, por su parte, subraya el hecho de que se ha de buscar los orígenes de *LC* en la comedia latina y nota que, si bien no se escribió para ser representada en las tablas, fue compuesta no para la lectura privada sino para que fuese recitada por un solo orador que intentara, por medio de diversos cambios de gesto y de voz, suplir la ausencia de actores.

Aunque las observaciones críticas de Rojas y de Proaza son valiosísimas para quienes quieran entender *LC* como sus primeros lectores la entendían, pasan totalmente por alto un rasgo de la obra que, para el lector moderno, representa uno de sus primores más geniales: la habilidad para penetrar en lo íntimo de la psique de sus caracteres y para crear personajes fuertemente individualizados en lugar de los tipos estereotipados de la comedia latina. Es rasgo que mereció su primer elogio hacia 1530 en el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés.[196] Tal vez creía Rojas que recalcar una innovación individualista ajena a la tradición de la comedia antigua no encajaría muy bien con la lección moral de significación universal que él reclamaba para la obra.

Como era de esperar, tanto Rojas como sus impresores partían del supuesto, o aparentaban partir del supuesto, de que aun los libros de entretenimiento debían tener una intención moralizadora. De acuerdo con este principio crítico, Rojas protesta, tal vez con un empeño sospechoso, que *LC* se escribió con fines docentes: ilustrar los peligros del amor apasionado, amonestar contra la perversidad de alcahuetas-hechiceras, dar aviso de cómo sirvientes falsos suelen engañar a sus amos. Se verá que este programa docente es, en sí, de lo más trillado. El medio tendrá que ser más importante que el mensaje. El mismo Rojas admite,

[196] Juan de Valdés, 1969, p. 175: "sprimieron [los dos autores] a mi ver muy bien y con mucha destreza las naturales condiciones de las personas que introduxeron en su tragicomedia, guardando el decoro dellas desde el principio hasta la fin."

en un tono no exento de ironía, que el "limpio motivo" suyo no es muy fácil de detectar. Cuando acude al gastado *topos* de la píldora azucarada para explicar la presencia en la obra de material liviano y jocoso, tuvo que haber dejado a no pocos lectores, como siempre en tales casos, sin saber hasta qué punto la intención didáctica se debía tomar en serio. Entre los indecisos debió contarse el primer traductor de *LC* al alemán, Cristóforo Wirsung, que, en 1520, publicó una versión de la obra que la presentaba como una historia de unos amores trágicos, pero que, en 1534, ofreció a los lectores alemanes una refundición en la que él no vacilaba en introducir mucho nuevo material suyo para convertirla en libro totalmente moralizador y con fuertes simpatías protestantes.

El problema de la moralidad de *LC* era la piedra de toque para los juicios críticos de la obra que vieron la luz durante el Quinientos y el Seiscientos. Había entonces bastantes comentaristas que la condenaron del todo como libro inmoral. No obstante, hay algunos, como el humanista Alvar Gómez de Castro, que opinan que sus primores artísticos son tan grandes que contrapesan sus deficiencias morales.[197] El más ambicioso de estos comentaristas es el alemán Gaspar von Barth, quien, en 1614, introdujo su traducción latina de la obra castellana con una larga *Dissertatio* cuyo propósito es demostrar que todo lo que pasa en *LC* está manipulado, de modo inequívoco, para dar una lección de moralidad ortodoxa cristiana. La

[197] Alvar Gómez (hacia 1515-1580), al discutir en su parecer el problema de qué libros de entretenimiento merecían que se los prohibiese, incluyó a *LC* entre los pocos que, a pesar de su tema amoroso, fueron escritos con honestidad y arte por hombres sabios y, por consiguiente, debían gozar de la inmunidad que se concedía a las obras amorosas de los grandes maestros de la literatura latina (P. E. Russell, "Secular Literature and the Censors: a Sixteenth-Century Document Re-examined", *BHS*, LIX (1982), pp. 219-25). Sin embargo, el tratadista no tuvo piedad para con las continuaciones de *LC* ("se deben vedar porque dicen las cosas sin arte", *ibid.*, p. 22). La crítica hasta hace poco solía atribuir la autoría del parecer a Gerónimo de Zurita pero es indudablemente de la mano de Alvar Gómez (véase el citado estudio de Russell).

obra de este luterano alemán tiene un interés especial puesto que un destacado crítico de nuestros días, Marcel Bataillon, ha concluido que él debe ser considerado como el único estudioso antiguo de *LC* que haya logrado comprender los verdaderos propósitos de la obra, propósitos que, según Bataillon, continuarían siendo válidos hoy.[198]

Para von Barth el gran mérito de *LC* era que ofrecía lecciones de moralidad práctica; ilustraba por medio de una historia ficticia cómo los malos, entre los cuales incluía, desde luego, a los que se rinden a los amores ilícitos, siempre son castigados por el Cielo. Según él, el gran provecho de la aparición en abundancia de sentencias y refranes en este texto era que éstos, en lugar de predicar doctrinas morales en el vacío, las introducían de forma relacionada directamente con la vida y la experiencia cotidianas del hombre.

Pero lo más interesante de von Barth está en su análisis de los personajes, análisis más ambicioso de lo que se solía intentar en su época. El crítico alemán no cae en la trampa de querer interpretar los caracteres celestinescos como si fuesen retratos de individuos que pudiesen encontrarse en la realidad objetiva, error que introdujo la crítica realista decimonónica. Como observa Marcel Bataillon, von Barth insiste acertadamente en que *LC* sigue las normas de la tradicional *mimesis* de la literatura occidental.[199] Es decir, los personajes son francamente artefactos literarios que desempeñan con finura y decoro el papel que los autores han inventado para ellos. Son verosímiles, no realistas.

Todo esto está bien. Sin embargo, la *Dissertatio* entera está subordinada al deseo del crítico de presentar *LC* como obra cuya preocupación moralizadora es constante y se adentra en todo. Con este motivo, von Barth no vacila en suprimir, en su traducción latina, pasajes de la versión original que podrían hacer que los lectores de la traducción dudasen de que la preocupación docente de los autores

198 Bataillon, 1961, pp. 251-68.
199 *Ibid.*, pp. 259-60.

españoles fuera tan clara y tan continua como él aseguraba. Esta manía moralizadora, aliada a un literalismo bastante ingenuo, impide que el crítico alemán se dé cuenta de la complejidad y de las contradicciones irónicas inseparables del modo celestinesco de presentar a los personajes. Así el hecho de que Calisto se declare no cristiano sino "melibeo" basta para que von Barth le caracterice de "ateo", pasando enteramente por alto el elemento paródico que está detrás de ésta y otras observaciones parecidas del amante de Melibea. En su deseo de ver en Celestina misma nada más que un representante de la maldad personificada, calla todo lo que complica un retrato de la vieja que, en realidad, no se conforma con semejante perspectiva unilateral. Tampoco puede admitir von Barth que Pármeno, hasta su difícil seducción moral por Celestina, sea personaje bueno; su papel de *servus fidus* en los actos primeros de la obra forzosamente tendría que ser un engaño; según el crítico luterano, el joven criado, tanto por ser hijo de una bruja como por su condición de siervo, está condenado de antemano a ser personaje malvado. Semejante interpretación determinista quita toda razón a las largas escenas dedicadas a su seducción. Von Barth es, desde luego, sordo y ciego ante la comicidad celestinesca. Tampoco intenta explicar por qué, si la intención moralizadora es tan clara como él pretende, tantos moralistas eclesiásticos y laicos de aquellos tiempos condenaban la obra rotundamente.

Esta cuestión se enfrenta, aunque de modo indirecto, en la Dedicatoria de otro traductor casi contemporáneo de von Barth y también protestante: el inglés James Mabbe. Mabbe mantiene (como, siendo capellán universitario, no tenía más remedio que mantener), que, en el fondo, *LC* es un libro didáctico. Pero reconoce que se trata de una obra compleja en la que hay muchas cosas que podrían escandalizar a un moralista ingenuo. En una frase ingeniosa la compara a una oveja negra que, a pesar de su color, tiene, debajo de su vellón, carne tan buena como la de una oveja blanca. Resulta que, en lugar de condenar el abundante material pecaminoso en *LC*, el lector debe sentirse libre para gozar del arte con que el autor ha sa-

bido representar con eficacia admirable el fin que él se propuso.[200]

La ambigüedad conceptual celestinesca, junto con la falta de ningún sentido marcado de época y la ausencia, en el texto, de ningún portavoz seguro del autor, hacen que esta obra, a primera vista, parezca prestarse fácilmente a intentos de reinterpretación de acuerdo con las preocupaciones intelectuales y afectivas y las teorías críticas vigentes en la segunda mitad del siglo xx. Así, para muchos lectores de hoy, el rasgo ideológico sobresaliente de *LC* es un pesimismo radical que se acomoda sin dificultad a actitudes mentales frecuentes en el mundo moderno. Se trataría de un pesimismo que excluye cualquier posibilidad de que nadie pueda, buscando refugio en la religión o en una intervención providencial benévola, resguardarse de un destino irracional e implacable. Como consecuencia de tal situación, algunos ven en la acción de *LC* una sugerencia de que el único acto vital a disposición de hombres y mujeres es vivir de modo existencial, desarrollando al máximo sus potencias latentes antes de que les sorprenda la aniquilación inevitable. La teoría de que lo que ocurre en el libro debe interpretarse como una defensa *ex contraria parte* de la validez de las doctrinas del estoicismo hispánico cuatrocentista también tiene sus partidarios; es indudable que reflejos de aquellas doctrinas se encuentran con frecuencia en el texto. No pocos críticos modernos han querido vincular el pesimismo celestinesco con la condición de converso de sus autores. Otros, en cambio, han notado que un pesimismo total es, en realidad, una nota frecuente en la cultura hispánica y europea, sobre todo hacia fines de la Edad Media. Pero tampoco faltan quienes concluyen

[200] Fernando de Rojas, *Celestine or the Tragick-Comedie of Calisto and Melibea,* translated by James Mabbe, edited by Guadalupe Martínez Lacalle (Londres, 1972), p. 107. En la segunda versión de la traducción la alabanza de "the art and skill of the workman" se hace más explícita (véase la edición de H. Warner Allen, *Celestina or the Tragi-Comedy of Calisto and Melibea,* translated from the Spanish by James Mabbe, anno 1631 (London: New York [1908]), p. lxxxix).

que el supuesto pesimismo sin salida celestinesco es invención de los lectores modernos; éstos, se ha sugerido, no tienen en cuenta que los autores y lectores antiguos de *LC* debían dar por sentada la presencia y vigencia universal de la moral cristiana. Ésta, por ser parte ineludible de la conciencia de todos, no tendría que ser, por consiguiente, introducida expresamente en el texto de la trama. Pero la ambivalencia del diálogo celestinesco es tal que, si bien no es difícil hallar en él material que aparentemente apoye varias interpretaciones discrepantes, tampoco ha resultado difícil descubrir, en cada caso, otro material que parece contrariar cada una de ellas.

Puede concluirse que la crítica celestinesca debe resignarse a que, en el plano ideológico, no puede haber soluciones definitivas, sólo posibilidades. ¿Será que el gran descubrimiento de los autores de *LC,* herederos de una cultura dogmática, fue que el escepticismo no sólo era postura intelectual factible sino que también era capaz de desvelar nuevas y fecundas perspectivas y formas literarias? Una edad en que se puede asertar, con Roland Barthes, que la literatura es, por definición, ambigua, verá, desde luego, en la compleja ambigüedad de *LC* una explicación a lo menos parcial de su genialidad, no una señal de un fallo artístico ni una serie de enigmas que es deber del crítico resolver de modo definitivo.

PETER RUSSELL

NOTICIA BIBLIOGRAFICA

Las ediciones modernas de *LC* aparecen según la primera fecha de publicación. En el caso de los estudios críticos, se incluye el nombre de la editorial sólo cuando su omisión podría dificultar la identificación de la obra en cuestión.

MANUSCRITOS

Anónimo, *Celestina comentada,* BNMadrid, Ms 17631.
Gómez de Tejada, Cosme, *Historia de Talavera,* BNMadrid, Ms 8396.

EDICIONES ANTIGUAS

1. [*Comedia de Calisto y Melibea*] (Burgos: Fadrique de Basilea, [1499]). Edición facsimilar (Nueva York: The Hispanic Society of America, 1909; reimpr., 1970).
2. *Comedia de Calisto y Melibea* (Toledo: P. Hagembach, 1500). Edición facsimilar con "Proscenio" de Daniel Poyán Díaz (Cologny-Ginebra: Bibliotheca Bodmeriana, 1961).
3. *Comedia de Calisto y Melibea* (Sevilla: Stanislao Polono, 1501). Reimpr. publicada por R. Foulché-Delbosc, Bibliotheca Hispanica, I (Barcelona: Madrid, 1900).
4. *Tragicocomedia di Calisto e Melibea novamente traducta de spagnolo in italiano idioma* (Roma: Eucario Silber, 1506).
5. [*Tragicomedia de Calisto y Melibea*] (Zaragoza: Jorge Coci, 1507).

6. *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Valencia: Joan Joffre, 1514). Edición facsimilar con nota introductoria de Martín de Riquer publicada por Espasa-Calpe (Madrid, 1975).
7. *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Toledo: Remón de Petras, 1526). Primera edición con el *Auto de Traso* añadido.
8. *Síguese la tragicomedia de Calisto y Melibea* (Salamanca: Pedro de Castro, 1540). Versión métrica de Juan Sedeño.
9. *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Salamanca: Mathias Gast "a costa de Simón Borgoñón", 1570).
10. *Pornoboscodidasculus Latinus* [traducción al latín y *Dissertatio* preliminar de Gaspar von Barth] (Francfort, 1624).

EDICIONES CRÍTICAS MODERNAS

1. *La Celestina,* edición de Tomás Gorchs (Barcelona, 1841).
2. *La Celestina... conforme a la edición de Valencia de 1514,* con una introducción ... [de] M. Menéndez y Pelayo (Vigo: Librería de Eugenio Krapf, 1900). El texto fue cuidadosamente transcrito por el mismo Krapf.
3. *La Celestina,* edición de Julio Cejador y Frauca (Madrid: Clásicos castellanos, 1913, 11.ª ed., 1984).
4. *Tragicomedia de Calisto y Melibea. Libro también llamado La Celestina,* edición de M. Criado de Val y G. D. Trotter (Madrid, 1958; 3.ª edición corregida, 1970; reimpr., 1984). Los autores se fiaron de la fecha del colofón (Sevilla, 1502), pero las investigaciones posteriores han mostrado que en realidad se trata de una edición sevillana de hacia 1517-18.
5. *Celestine, A Critical Edition of the First French Translation (1527),* edición de Gerard J. Brault (Detroit: Wayne University Press, 1963).
6. *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea,* introducción de Stephen Gilman, edición de Dorothy S. Severin (Madrid: Alianza Editorial, 1969; última reimpr., 1987).
7. *La tragicomedia de Calisto y Melibea,* edición crítica multigrafiada de la versión métrica de Juan Sedeño, publicada por Miguel Marciales (Mérida: Universidad de los Andes, 1971).

8. *An Edition of the First Italian Translation of the "Celestina"*, edición de Kathleen V. Kish (Chapel Hill, N. C.: University of North Carolina Press, 1973).
9. *La Celestina,* edición de Humberto López Morales (Madrid, 1976). Hay otra edición con introducción de Juan Alcina Franch (Barcelona, 1980, reimpr. 1982).
10. *Comedia de Calisto & Melibea,* edición crítica de Jerry R. Rank (Chapel Hill, N. C.: Estudios de Hispanófila, 1978).
11. *Die Celestina-Übersetzungen von Christof Wirsung. Ain hipsche Tragedia (Augsburg 1520). Ainn recht liepliches Buechlin. (Augsburg 1534).* Herausgegeben und eingeleitet von Kathleen V. Kish und Ursula Ritzenhoff (Hildesheim: Zürich: Nueva York: Georg Olms Verlag, 1984). Edición facsimilar de ambas ediciones con un importante estudio (en inglés) del traductor y sus dos traducciones.
12. *Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea,* edición de Miguel Marciales, I: Introducción, II: Edición crítica (Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 1985).
13. *La Celestina,* edición de Dorothy S. Severin, notas en colaboración de Maite Cabello (Madrid: Cátedra, 1987).

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

La bibliografía se limita a enumerar sólo los estudios citados en la edición. No pretendemos incluir todas las obras leídas al prepararla.

Omitimos los diccionarios y otros instrumentos rutinarios de la investigación. Tampoco registramos, por existir en múltiples ediciones fidedignas, las ediciones particulares de las obras de los autores de la Antigüedad de que nos hemos servido.

Nótese que, en el caso de los libros antiguos (siglos XV a XVII), la fecha de la publicación es la de la edición usada por nosotros, que con frecuencia no es la de la edición *princeps*.

LIBROS Y ARTÍCULOS

Aguirre, J. M., *Calisto y Melibea, amantes cortesanos* (Zaragoza, 1962).

Alfonso el Sabio, *Lapidario*, edición de María Brey Mariño (Madrid, 1968).

Anderson, Jean, véase Kasten, Lloyd.

Andreas Capellanus, *De arte honeste amandi*, edición de E. Trojel (Hauniae, 1892).

——, *The Art of Courtly Love*, edición de John Jay Parry (New York, 1941; reprint 1969).

Anónimo, "Floresta de Philósophos", transcripción de BNMadrid, Ms 4515, publicada por R. Foulché-Delbose, *RHisp*, XI (1904), pp. 4-154.

Artese, Ermina, *ver* Pandolfi, Vito.

Ayllón, Cándido, *La visión pesimista de "La Celestina"* (México, 1965).
Bataillon, Marcel, "Gaspar von Barth, interprète de *La Célestine*", *RLC,* XXXI (1957), pp. 321-40.
——, *"La Célestine" selon Fernando de Rojas* (París, 1961).
Beltrán de Heredia, Vicente, *Bulario de la Universidad de Salamanca (1219-1549),* II (Salamanca, 1966).
Berndt, Erna Ruth, *Amor, muerte y fortuna en "La Celestina"* (Madrid, 1963).
Bezzola, Reto R., *Les Origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200),* 3 tomos (París, 1960).
Blüher, Karl Alfred, *Séneca en España, investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII,* versión española de Juan Conde (Madrid, 1983). Original alemán, *Seneca in Spanien* (Munich, 1969).
Boccaccio, Juan, *La Fiameta de Juan Vocacio* (Salamanca, 1497).
——, *Elegia di Madonna Fiammetta,* a cura di Carlo Salinari e Natalino Sapegno (Turín, 1976).
Boecio-[pseudo], *De disciplina scholarium* (Colonia, 1501).
Cancionero castellano del siglo xv, ver Foulché-Delbosc, R. (ed.).
Cantalapiedra, F., *Lectura semiótico-formal de "La Celestina"* (Kassel, 1986).
Cantera Burgos, Francisco, *El poeta Ruy Sánchez Cota (Rodrigo Cota) y su familia de judíos conversos* (Madrid: Universidad de Madrid - Facultad de Filosofía y Letras, 1970).
Carlos, Príncipe de Viana (trad.), *La philosofia moral del Aristótel* (Zaragoza, 1509).
Caro Baroja, Julio, *Las brujas y su mundo* (Madrid, 1966; 8.ª ed., 1986).
——, *Vidas mágicas e Inquisición,* I (Madrid, 1967).
Casas Homs, José María (ed.), véase Vallata, J. de.
Castañega, P. Martín de, *Tratado de las supersticiones y hechicerías,* edición de Agustín G. de Amezúa (Madrid, 1946).
Castillo, Hernando del (ed.), *Cancionero general* [1511]. Edición facsimilar e introducción de Antonio Rodríguez-Moñino (Madrid: RAE, 1958).
——, *Cancionero general, antología temática del amor cortés,* edición de J. M. Aguirre (Madrid, 1971).
Castro, Américo, *"La Celestina" como contienda literaria (castas y casticismos)* (Madrid, 1965).

Castro Guisasola, F., *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"*, *RFE*, Anejo V (Madrid, 1924; reimpr., Madrid, 1973).

Cátedra, Pedro M., "Escollos teatrales de Enrique de Villena", en *Serta philologica F. Lázaro Carreter* (Madrid, 1983), pp. 127-36.

—— (ed.), *Del Tostado sobre el amor* (Barcelona, 1986).

——, *Amor y pedagogía en la Edad Media* (Salamanca, 1989).

Ciruelo, Pedro, *Reprouación de las supersticiones y hechicerías* (Salamanca, 1538); texto reproducido en la colección Joyas Bibliográficas, VII (Madrid, 1952).

Córdoba, Fray Martín de, *Compendio de la fortuna* (véase *Prosistas castellanos del siglo XV*, II, BAE, CLXXI [Madrid, 1964], pp. 5-63).

Corfis, Ivy A., "Fernando de Rojas and Albrecht von Eyb's *Margarita poetica*", *Neophilologus*, LXVIII (1984), pp. 206-213.

——, "*La Celestina comentada* y el código jurídico de Fernando de Rojas", *The Age...*, pp. 19-24.

Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (Madrid, 1924).

Cota, Rodrigo, *Diálogo entre el Amor y un Viejo,* edición a cura de Elisa Aragone (Florencia, 1961).

¿——?, *Diálogo entre el Amor, el Viejo y la Hermosa.* Impreso como apéndice a la entrada anterior.

Covarrubias, Sebastián de, *El tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid-México: Ediciones Turner, 1984).

Criado de Val, Manuel, *Indice verbal de "La Celestina"*, *RFE,* Anejo LXIV (Madrid, 1955).

—— (ed.), *"La Celestina" y su contorno social: Actas del I Congreso Internacional sobre "La Celestina"* (Barcelona, 1977).

Davis, Ruth, "New Data on the Authorship of Act I of the *Comedia de Calisto y Melibea*", University of Iowa Studies in Spanish Language and Literature (Iowa City, 1928).

De Gorog, Ralph Paul y Lisa S., *La sinonimia en "La Celestina"*, RAE, Anejo XXV (Madrid, 1972).

Delicado, Francisco, *La lozana andaluza,* edición de Bruno M. Damiani (Madrid, 1969).

Deyermond, A. D., *The Petrarchan Sources of "La Celestina"* (London, 1961; reimpr. Westport, Conn., 1975).

——, "The Text-Book Mishandled, Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*", *Neophilologus,* XLV (1961), pp. 218-21.

Dronke, Peter, *Medieval Latin and the Rise of the European Love Lyric,* 2 tomos (Oxford, 1965-66).

——, *The Medieval Lyric* (Londres, 1968).

Duckworth, George E., *The Nature of Roman Comedy: A Study in Popular Entertainment* (Princeton, 1952).

Dunn, Peter N., *Fernando de Rojas* (Nueva York-Boston: Twayne, 1975).

Eimeric, Nicolás, y Peña, Francisco, *El manual de los inquisidores* [traducción parcial del original latino de 1578], introducción y notas de Luis Sala-Molins (Barcelona, 1983).

Esperabé y Arteaga, Enrique, *Historia pragmática e interna de la Universidad de Salamanca,* I (Salamanca, 1914).

Faulhaber, Charles, "Retóricas clásicas y medievales en bibliotecas castellanas", *Abaco,* 1973, pp. 206-42.

Faral, Émile, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle* (París: BEHE, 1924).

Fernández, Sebastián, *Tragedia Policiana, en la cual se tractan los... amores de Policiano y Philomena, executados por industria de la diabólica vieja Claudina, madre de Pármeno y maestra de Celestina* (Toledo, 1547). Edición moderna en Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela,* III (Madrid: NBAE, 1910).

Fernández-Sevilla, Julio, "Presentadores de refranes en el texto de *La Celestina*" en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter,* I (Madrid, 1983), pp. 209-18.

——, "La creación y repetición en la lengua de *La Celestina*", *Actas del II Simposio Internacional de Lengua Española (1981),* ed. M. Alvar, I (Las Palmas, 1984), pp. 155-204.

Fitzpatrick, Juan José, "La Celestina, el proceso de la creación literaria visto a través de una tragicomedia", *La Torre,* III (1955), pp. 139-52.

Fothergill-Payne, Louise, *Seneca and "Celestina"* (Cambridge, 1988).

Foulché-Delbosc, R. (ed.), *Cancionero castellano del siglo XV,* 2 tomos (Madrid, 1912-15).

Fraker, Charles F., "The Importance of Pleberio's Soliloquy", *RF,* LXXVIII (1966), pp. 515-29.

Garci-Gómez, Miguel, " 'Amor impervio' o 'amor improuo' ", *Celestinesca,* 4 (1980), pp. 3-8.

Gerli, E. Michael, "Calisto's Hawk and the Image of a Medieval Tradition", *Romania,* CIV, 1983, pp. 83-101.

Gil, Luis, "Terencio en España: del medievo a la ilustración", en *Estudios de humanismo y tradición clásica* (Madrid, 1984).

Gilman, Stephen, "El tiempo y el género literario en *La Celestina*", *RFH,* VII (1945), pp. 147-59; reimpr. en *Arte y estructura,* 1982, pp. 337-49.

——, *"La Celestina": arte y estructura* (Madrid, 1974; reimpresión, 1982); versión española de *The Art of "La Celestina"* (Madison, 1956).

——, *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de "La Celestina"* (Madrid, 1978); versión española de *The Spain of Fernando de Rojas: the Intellectual and Social Landscape of "La Celestina"* (Princeton, 1972).

Granjel, Luis S., "Aspectos de la literatura antisupersticiosa española de los siglos XVI y XVII", *Medicina,* II (1953).

Green, Otis H., "Fernando de Rojas 'converso' and 'hidalgo' ", *HR,* XV (1947), pp. 384-87.

——, "Celestina, Aucto I: 'Minerva con el can' ", *NRFH,* VII (1953), pp. 470-74.

——, "Lo de tu abuela con el ximio *(Celestina: Auto I)*", *HR,* XXIV (1956), 1-12.

——, *España y la tradición occidental,* I (Madrid, 1969), pp. 139-51 y passim; versión española de *Spain and the Western Tradition,* I (Madison, 1963).

Griffin, C. H., "Four Rare Editions of *La Celestina*", *MLR,* LXXV (1980), pp. 561-74.

——, *The Crombergers of Seville. The History of a Printing and Merchant Dynasty* (Oxford, 1988).

Grillandus, Paulus (Paolo Grillando), *Tractatus de hereticis et sortilegiis* (incluido en el *Tractatus universi iuris,* X, 1549).

Grismer, R. L., véase Heller, J. L.

Gurza, Esperanza, *Lectura existencialista de "La Celestina"* (Madrid, 1977).

Haebler, Konrad, "Bermerkungen zur *Celestina*", *RHisp.,* IX (1902), pp. 139-70.

Heller, J. L., y Grismer, R. L., "Seneca in the Celestinesque Novel", *HR,* XII (1944), pp. 29-48.

Herriott, J. Homer, *Towards a Critical Edition of the "Celestina". A Filiation of Early Editions* (Madison: Milwaukee, 1964).

Heugas, Pierre, "*La Célestine*" *et sa descendance directe* (Bordeaux, 1973).

Hook, David, "The Genesis of the *Auto de Traso*", *JHP*, III (1978-9), pp. 107-20.

——, "Andar a caça de perdizes con bueyes", *Celestinesca*, VIII, i (1984), pp. 47-8.

House, Ralph E., "Notes on the Authorship of the *Celestina*", *Philological Quarterly*, III (1924), pp. 81-91.

Institoris, Henricus, ver Sprenger, Jacob.

Jones, Joseph R., "Isidore and the Theater", *Comparative Drama*, XVI (1982), pp. 26-48.

Kasten, Lloyd, y Anderson, Jean, *Concordance to the Celestina (1499)* (Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies and The Hispanic Society of America, 1976).

Kelley, Erna Berndt, "Algunas observaciones sobre la edición de Zaragoza de 1507 de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*", en *La Celestina y su contorno social* (véase Criado de Val, M.), pp. 7-28.

Keniston, Hayward R., *The Syntax of Castilian Prose* (Chicago, 1938).

Krause, Anna, "Deciphering the Epistle-Preface to the *Comedia de Calisto y Melibea*", *RR*, XLIV (1953), pp. 89-101.

Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria*, versión española de José Pérez Riesco, 3 tomos (Madrid, 1966-69, 2.ª reimpr. 1983-84).

Laza Palacios, Modesto, *El laboratorio de Celestina* (Málaga, 1958).

Lewis, C. S., *La alegoría del amor* (Buenos Aires, 1969).

Lida de Malkiel, María Rosa, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español* (México, 1950).

——, Artículo-reseña sobre J. de Vallata, *Poliodorus*, *NRFH*, X (1956), pp. 415-39.

——, *Two Spanish Masterpieces. The "Book of Good Love" and "The Celestina"* (Urbana: The University of Illinois Press, 1961).

——, *La originalidad artística de La Celestina* (Buenos Aires, 1962).

López de Ayala, Pero, *Libro de la caza de las aves*, edición de José Fradejas Lebrero (Madrid, 1959).

López de Mendoza, Íñigo, Marqués de Santillana, *Refranero*, edición de M.ª Josefa Canellada (Madrid, 1980).

——, *Poesías completas*, edición de Manuel Durán, 2 tomos (Madrid, 1975-80).

López Martínez, Nicolás, *Los judaizantes castellanos y la Inquisición en tiempo de Isabel la Católica* (Burgos, 1954).

MacDonald, Inez, "Some Observations on the *Celestina*", *HR*, XXII (1954), pp. 264-81.

Maclean, Ian, *The Renaissance Notion of Women* (Cambridge, 1980).

McGrady, Donald, "The Hunter Loses his Falcon: Notes on a Motif from *Cligés* to *La Celestina* and *Lope de Vega*", *Romania*, CVII (1986), pp. 145-82.

McPheeters, D. W., *El humanista español Alonso de Proaza* (Valencia, 1961).

Madrigal, Alonso [Fernández] de (El Tostado), *Como al ome es necesario amar, y el que verdaderamente ama es necesario que se turbe* (Madrid, 1892). Ver también Cátedra, Pedro M.

Mandel, Adrienne Schizzano, "*La Celestina*" *Studies: A Thematic Survey and Bibliography 1824-1970* (Metuchen, N. J., 1971).

Maravall, J. A., *El mundo social de "La Celestina"* (Madrid, 1964; 3.ª ed., 1972, repr. 1976).

Marciales, Miguel, *Sobre problemas rojanos y celestinescos* (Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes, 1983).

Marcos Rodríguez, Florencio, *Extractos de los libros de claustros de la Universidad de Salamanca, siglo XV (1464-1481)* (Salamanca, 1964).

Martin, June Hall, *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courtly Lover* (Londres, 1972).

Martí-Ibáñez, Félix, "The Medico-Pharmaceutical Arts of *La Celestina*: A Study of a Fifteenth-Century Spanish Sorceress and Dealer in Love", *International Record of Medicine and General Practice Clinics* [Nueva York], CLXIX (1956), pp. 233-49.

Martínez de Toledo, Alfonso, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, edición de J. González Muela (Madrid, 1970).

Martínez Kleiser, Luis, *Refranero general ideológico español* (Madrid, 1953).

Mártir de Anglería, Pedro, *Opus epistolarum Petri Martyris Anglerii* (Compluti, 1530).

——, *Epistolario*, estudio y traducción de José López de Toro, DIHE, IX-XII (Madrid, 1955-57).

Mena, Juan de, *Las trezientas* [*Labyrnto*] [con la glosa de Hernán Núñez] (Sevilla, 1512).

——, *Laberinto de Fortuna,* edición de John G. Cummins (Salamanca: Anaya, 1968).

Mendeloff, Henry, "The Passive Voice in *La Celestina* (with a Partial Reappraisal of Criado de Val's *Índice verbal*)", *RPh,* XVIII (1964-65), pp. 41-6.

Mendoza, Fray Íñigo de, *Cancionero,* edición de Julio Rodríguez-Puértolas (Madrid, 1968).

Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles,* III, 2.ª ed. reimpr. (Buenos Aires: Emecé, 1945).

——, *Orígenes de la novela,* 2.ª ed., III (Madrid, 1962).

Morón Arroyo, Ciriaco, *Sentido y forma de "La Celestina"* (Madrid, 1974; 2.ª ed., 1984).

Murphy, James J., *Medieval Eloquence: Studies in the Theory and Practice of Medieval Rhetoric* (Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1983).

——, *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento* (Méjico, 1986).

Nebrija, Antonio de, *Reglas de orthografía en la lengua castellana,* edición de Antonio Quilis (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, XL, 1977).

——, *Vocabulario de romance en latín,* edición de Gerald J. MacDonald (Philadelphia-Madrid, 1981).

Norton, F. J., *Printing in Spain 1501-1520* (Cambridge, 1966).

——, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520* (Cambridge, 1978).

Núñez, Hernán, *Refranes o proverbios en romance* (Salamanca, 1555).

Núñez, Nicolás, *Cárcel de amor* [continuación], en *Dos opúsculos isabelinos,* edición de Keith Whinnom (Exeter: University of Exeter Hispanic Texts, XXII, 1979).

O'Kane, Eleanor S., *Refranes y frases proverbiales españoles de la Edad Media, BRAE,* Anejo II (Madrid, 1959).

Pagden, A. R. D., "The Diffusion of Aristotle's Moral Philosophy in Spain ca. 1400-1600", *Traditio,* XXXI (1975), pp. 287-313.

——, ver Russell, P. E.

Pandolfi, Vito, y Artese, Ermina (ed.), *Teatro goliardico dell'umanesimo* (Milán, 1965).

Parker, A. A., *The Philosophy of Love in Spanish Literature, 1480-1680* (Edimburgo, 1985).

Penney, Clara Louisa, *The Book called Celestina* (Nueva York, 1954).

Peña, Francisco, ver Eimeric, Nicolás.

Pérez de Guzmán, Fernán, *Poesías,* en *Cancionero castellano del siglo XV,* I (Madrid, 1912), pp. 575-759.

Petrarca, Francisco, *Librorum Francisci Petrarchae Basileae impressorum annotatio* (Basileae: Joannes de Amerbach, 1496).

——, *De los remedios contra próspera y adversa fortuna* (Valladolid, 1510). Traducción por Francisco de Madrid del *De remediis utriusque fortunae.*

Piccolomini, Eneas Silvio, *Historia de dos amantes, Eurialo y Lucrecia* (Salamanca, 1496). Ed. facsimilar de R. Foulché-Delbosc, *Historia de dos amantes* [Sevilla, 1512] (Barcelona, 1907).

Rank, Jerry R., "The Significance of León Amarita's 1822 Edition of *La Celestina*", *Papers of the Bibliographical Society of America,* LXIX (1975), pp. 243-55.

Reynosa, Rodrigo de, *Coplas,* edición de M.ª Inés Chamorro Fernández (Madrid: Taurus, 1970).

Rodríguez del Padrón, Juan, *Siervo libre de amor,* edición de Antonio Prieto (Madrid, 1976).

Round, Nicholas G., "Conduct and Values in *La Celestina*", en *Mediaeval and Renaissance Studies... in Honour of P. E. Russell* (Oxford: The Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, 1981), pp. 38-52.

Russell, P. E., y Pagden, A. R. D., "Nueva luz sobre una versión española cuatrocentista de la *Etica a Nicomaco*: Bodleian Library, MS Span. D. 1", en *Homenaje a Guillermo Guastavino* (Madrid: ANABA, 1974), pp. 124-46.

——, *Temas de "La Celestina" y otros estudios: del "Cid" al "Quijote"* (Barcelona, 1978).

——, "Secular Literature and the Censors: a Sixteenth-Century Document Re-examined", *BHS,* LIX (1982), pp. 219-25.

——, "*La Celestina* como 'Floresta de Philosophos' ", *Índice,* núm. 497 (abril, 1988), pp. 1 y 3.

——, "Why did Celestina Move House?", en *The Age...,* 1989, pp. 155-161.

Salvador Martínez, H., "Cota y Rojas: contribución al estudio de las fuentes y autoría de *La Celestina*", *HR,* XLVIII (1980), pp. 37-55.

Salvador Miguel, Nicasio, "El presunto judaísmo de *La Celestina*", en *The Age...,* 1989, pp. 162-77.

Samonà, Carmelo, *Aspetti del retoricismo nella Celestina* (Roma, 1953).

Sánchez, Elizabeth, "Magic in *La Celestina*", *HR*, XLVI (1978), pp. 481-94.

San Pedro, Diego de, *Cárcel de amor*, edición de Keith Whinnom (Madrid, 1971).

——, *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda*, edición de Keith Whinnom (Madrid, 1973).

——, *Sermón de amores* (incluido en el tomo precedente).

Scoles, Emma, "Note sulla prima traduzione italiana della *Celestina*", *SRo*, XXXIII (1961), pp. 155-217.

——, "Il testo della *Celestina* nell'edizione Salamanca 1570", *SRo*, XXXVI (1975), pp. 9-124.

Santillana, Marqués de, ver López de Mendoza, Íñigo.

Séneca, *Las epístolas de Séneca* (Toledo, 1502).

——, *Los cinco libros de Séneca*, traducción de Alonso de Cartagena (Toledo, 1510).

Séneca (pseudo-), *Los proverbios de Séneca*, traducción y glosa de Pero Díaz de Toledo (Sevilla, 1495).

Serrano y Sanz, Manuel, "Noticias biográficas de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*, y del impresor Juan de Lucena", *RABM*, VI (1902), pp. 245-99.

Severin, Dorothy Sherman, *Memory in "La Celestina"* (Londres, 1970).

——, "Humour in *La Celestina*", *RPh*, XXXII (1979), pp. 274-91.

——, " 'El falso boezuelo', or the Partridge and the Pantomime Ox", *Celestinesca*, 4 (1980), pp. 31-33.

——, "Is *La Celestina* the First Modern Novel?", *Revista de Estudios Hispánicos* (Puerto Rico), IX (1982), pp. 205-09.

——,"From the Lamentations of Diego de San Pedro to Pleberio's Lament", en *The Age...*, pp. 178-83.

Snow Joseph, T., *Celestina by Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest 1930-1985* (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985).

Sonnino, Lee A., *A Handbook to Sixteenth-Century Rhetoric* (Londres, 1968).

Sprenger, Jacobo [Jacob], e Institor, Enrique [Henricus Institoris], *Malleus maleficarum* (Coloniae: J. Koelhoff [1474, en realidad hacia 1487]).

Stäuble, Antonio, *La commedia umanistica del Quattrocento* (Florencia, 1968).

Stegagno Picchio, Luciana, "O papagaio e a pastora: filtros de hoje para textos medievais", en *A licão do texto, I - Idade Média* (Lisboa, 1979), pp. 28-66.

Taravacci, Pietro, "La Celestina come 'contienda cortés' ", *Studi Ispanici* (1983), pp. 9-33.

——, *Osservazioni sulla teatralità della "Celestina"* (Pisa: Giordini Editori, 1985).

Thorndike, Lynn, *A History of Magic and Experimental Science*, tomos II-IV (Nueva York, 1923-34).

Troquemada, Antonio de, *Manual de escribientes*, edición de M.ª Josefa C. de Zamora y A. Zamora Vicente, *BRAE*, Anejo XXI (Madrid, 1970).

Trend, J. B., *Luis Milán and the Vihuelistas* (Londres, 1925).

Valdés, Juan de, *Diálogo de la lengua*, edición de Juan M. Lope Blanch (Madrid, 1969).

Vallata, J. de, *Poliodorus, comedia humanística desconocida*, edición de José María Casas Homs (Madrid, 1953).

Vallès, Mosen Pedro, *Libro de refranes compilado por el orden de A.B.C.* (Zaragoza, 1549).

Valle Lersundi, Fernando del, "Documentos referentes a Fernando de Rojas", *RFE*, XII (1925), pp. 385-96, y XVII (1930), p. 183.

——, "Testamento de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*", *RFE*, XVI (1929), pp. 366-88.

Van Beysterveld, Antony, "Nueva interpretación de *La Celestina*", *Segismundo*, XI (1975), pp. 87-116.

Viana, Príncipe de, ver Carlos, Príncipe de Viana.

Vicente, Gil, *Exhortação da guerra*, en *Obras completas*, IV (Lisboa: Sá da Costa, 1943), pp. 127-57.

Villena, Enrique de, *La primera versión castellana de "La Eneida" de Virgilio*, edición de Ramón Santiago Lacuesta, *BRAE*, Anejo XXXVIII (Madrid, 1979).

Von Eyb, Albertus, *Margarita poetica* (s.l., s.imp., 15 julio 1480) [Bodleian Library, Auct. III, Q.V. 13].

Webber, Edwin J., "The Literary Reputation of Terence and Plautus in Medieval and Renaissance Spain", *HR*, XXIV (1956), pp. 191-206.

——, "Manuscripts and Early Printed Editions of Terence and Plautus in Spain", *RPh*, XI (1958), pp. 29-39.

Whinnom, Keith, "The Relationship of the Early Editions of the *Celestina*", *ZRP*, LXXXII (1966), pp. 22-40.

——, "Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero general de 1511*", *Filología*, XIII (1968-69), pp. 361-81.

——, *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos* (Durham: Durham University Press, 1981).

——, "Interpreting *La Celestina*: The Motives and the Personality of Fernando de Rojas", en *Medieval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P. E. Russell* (Oxford, 1981), pp. 53-68.

Wilson, Edward M., *Entre las jarchas y Cernuda: constantes y variables en la poesía española* (Barcelona, 1977).

Yates, Frances A., *The Art of Memory* (1.ª ed. Londres, 1966).

NOTA PREVIA

Como ya señalamos en la Introducción, aquella parte del texto que vio la luz en la versión de 16 actos está impresa en letra redonda; las adiciones relacionadas con la *TC* se imprimen en letra cursiva.

Cuando se ha tenido que recurrir a otros textos que (*A*) y (*J*), lo indicamos en una nota.

Al corregirse una evidente o probable errata u omisión en uno u otro texto base, la corrección está impresa entre corchetes. *Adviértase, sin embargo, que, al tratarse solamente de una inversión de letras u otro desliz parecido de copista o cajista a la vez obvio y desprovisto de interés, la corregimos sin señalar la corrección.*

Una cita directa del texto de *LC* o de cualquier otra obra se pone entre comillas. Al explicar el sentido de una palabra o frase, o para indicar una cita dentro de un texto ya entrecomillado, empleamos las comillas sencillas (' ').

Fernando de Rojas y el primer autor, siguiendo en esto el uso de los manuscritos medievales y cuatrocentistas de las comedias de Terencio y Plauto, y de las primeras ediciones impresas de las mismas, no señalaban los cambios de escena (*cena*) mediante ningún sistema numérico como hoy se emplea. Se fiaban de las acotaciones incluidas en el diálogo, subsanadas éstas, con frecuencia, por la colocación en el sitio correspondiente del texto, escritos en mayúsculas, de los nombres de los personajes que iban a hablar en la escena que se abría. Para facilitar el acceso referencial al texto por parte de los lectores modernos,

nos ha parecido conveniente adoptar el procedimiento de Miguel Marciales al respecto, asignando un número (desde luego, entre corchetes) a cada escena dentro de un acto.

La numeración de los actos sólo se identifica, en las ediciones antiguas de *LC*, por la rúbrica que encabeza el 'argumento' con que cada acto empieza. Otra vez, para comodidad del lector, hemos creído conveniente numerar los actos en números romanos, también entre corchetes.

Al dar a conocer en el encabezamiento a cada acto los nombres de los personajes que van a aparecer en él, las ediciones antiguas emplean criterios diferentes con respecto al orden en que éstos se presentan. Por ejemplo, *A* no atiende al orden de hablar, *J* sí. Regularizamos dichos elencos dando los nombres, una vez más entre corchetes, en el orden en que intervienen en el acto.

Por regla general, como ya queda indicado *(Introducción - La lengua)*, respetamos la ortografía, por vacilante que sea, de los textos originales (por ejemplo en *A* y otras ediciones el cajista imprime indiferentemente, aun dentro de la misma frase, las grafías *s* o *ss* para la *s* sorda, o *f-* o *h-* o - como sucesor del lat. *f-*). Regularizar la ortografía de acuerdo con las normas ortográficas modernas, o aun de acuerdo con unas normas supuestamente aplicables a la lengua hablada de fines del siglo XV, prestaría, a nuestro juicio innecesariamente, un falso aire de modernidad o de regularidad a un texto que es, entre otras cosas, monumento de la lengua española impresa de su época [1].

[1] Decimos "lengua impresa" y no "lengua escrita" porque, al reproducir un manuscrito en letras de molde, entraban en juego varios factores nuevos (convenciones de la imprenta, disponibilidad de las letras, etc.) que se añadían a los factores tradicionales que intervenían para distanciar el manuscrito autógrafo de el del copista. Es significativo, al respecto, el fallo del intento de Antonio de Nebrija [*Reglas de orthographía en la lengua castellana* (1517)] de imponer unas reglas ortográficas normalizadas. Como comenta Angel Rosenblat, "los impresores fueron reacios, hasta en la edición de sus propias obras [de Nebrija]. Él mismo fue inconsecuente y no aplicó casi nunca las propias normas" (citado en Antonio de Nebrija, *Reglas de orthographía en la lengua castellana,* estudio y

A pesar de lo dicho, nos hemos permitido introducir, para facilitar la lectura de la obra, algunos cambios ortográficos sin posible significado fonético. Transcribimos la *u* con valor consonántico como *v*, y la *v* vocálica como *u*. En las ediciones antiguas de *LC* la *y* conjuntiva actual puede representarse indiferentemente por el signo tironiano (?), por *e* o por *y*. En *C* (Toledo, 1500) y es casi la norma. Por consiguiente, nos ha parecido conveniente transcribir esta grafía como *y*. Fiel al uso de nuestros textos básicos, se mantiene la *y* ante una palabra siguiente que empieza con una *i-*, *y-* vocálica, o *hi*.

Mantenemos la distinción gráfica entre las consonantes *b* y *v*. Como acabamos de observar, conservamos las formas variantes con que se representan el fonema derivado del latín *f-* (*f-*, *h-* -)[2]. Respetamos el empleo de la *y* con valor vocálico de *i*, grafía tan frecuente a fines de siglo XV y principios del XVI que puede considerarse fonema normal. Cuando lo requiere el uso moderno la acentuamos (*reýr* por *reír*, traýa por traía).

Regularizamos el uso de mayúsculas según las normas modernas. Introducimos el sistema acentual moderno, pero extendiéndolo a resolver algunos casos ambiguos creados por el sistema ortográfico antiguo.

Como se sabe, la puntuación de los manuscritos medievales y de los libros antiguos, sin ser teóricamente tan caótica como a veces se sugiere, dependía mucho de la dedicación y las preferencias individuales de escritores, copistas, correctores y cajistas. Tenía, además, funciones distintas de las que hoy determinan la puntuación. Por consiguiente, seguimos en este caso también las normas modernas.

Sería imposible agradecer individualmente a todos los colegas que hemos consultado acerca de los muchos problemas que hemos tenido que intentar resolver duran-

edición de Antonio Quilis, Bogotá, 1977, p. 26, n. 13). Es evidente que poderosas fuerzas instintivas actuaban en contra de la reforma ortográfica, no sólo en las oficinas de imprenta, sino también en el caso de individuos letrados.

[2] Véase *Introducción, - La lengua*, p. 147.

te la preparación de esta edición. Sin embargo, tenemos una deuda de gratitud especial para con Fred Hodcroft e Ian Michael quienes, al tener la amabilidad de escudriñar en pruebas el texto entero de la edición y de las notas atañentes, han contribuido, como era de esperar, no pocas sugerencias o advertencias valiosas que han servido para mejorar nuestro texto. Hemos de expresar también nuestra profunda gratitud a nuestro apreciado amigo Diego Romero de Solís por el tiempo y el discernimiento que tan generosamente dedicó a la revisión lingüística del texto de la Introducción. Clive Griffin puso amistosamente a nuestra disposición su estimable archivo de microfilmes y fotografías de libros españoles del siglo XVI y nos ayudó a buscar en él las ilustraciones contemporáneas del texto celestinesco, por regla general poco conocidas, que aparecen en el presente tomo. De todos estos amigos podemos decir con Virgilio: *sic vos non vobis nidificatis aves*. Otros colegas que nos han ayudado a resolver problemas especialmente espinosos relacionados con el texto de *LC* son Ángel Delgado-Gómez, Alan Deyermond, Nigel Griffin, Jeremy Lawrance, Donald McGrady, Federico Ruiz Ramón, Joseph Snow y Julián Weiss, a no mencionar la sufrida redacción de la Editorial Castalia.

Como se indica en su sitio, algunas de las láminas celestinescas se publican con permiso de la British Library o de la Hispanic Society of America.

Nuestro agradecimiento también a las varias generaciones de estudiantes y posgraduados con quienes hemos estudiado *La Celestina* en Oxford, en Estados Unidos y en España, y que nos han ayudado a tomar conciencia de cuáles son los problemas de lectura textual que la famosa obra puede presentar a los jóvenes lectores de hoy, y quizás a veces aun a sus mayores.

Oxford, mayo de 1990.

P.R.

COMEDIA O TRAGICOMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA

[1] Comedia de Calisto y Melibea: la qual contiene, demás de su agradable y dulce estilo, muchas sentencias filosofales [2] y avisos muy necessarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas.

[3] *Tragicomedia de Calisto y Melibea: nuevamente revista y emendada, con addición de los argumentos de cada un auto en principio. La qual contiene, demás de su agradable y dulce estilo, muchas sentencias filosofales y avisos muy necessarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas.*

[1] Título y subtítulo así en *C* (Toledo, 1500); faltan en *A* (Burgos, 1499). En *D* (Sevilla, 1501) se inserta, después del título, la frase "con sus argumentos nuevamente añadidos", alusión a los "argumentos" que introducen cada acto; éstos, sin embargo, están ya presentes en *A* y *C*, hecho que hace pensar en la posibilidad de que el impresor de *D* conocía un manuscrito o edición sin ellos. En el *Prólogo* de la *TC* diría Rojas que dichos argumentos fueron añadidos por los impresores (p. 201).

[2] *sentencias filosofales*: entiéndase 'aforismos morales de origen erudito' —(lat. *sententiæ*); en el habla de la época 'filosofía' se usaba con frecuencia, como aquí, en el sentido restringido de 'filosofía moral'.

[3] Nuevo título y subtítulo según *J* (Valencia, 1514). Debían aparecer en esta forma al publicarse la perdida primera edición [*E*] de la *TC* (¿1502-1504?). La frase "Y nuevamente añadido el Tractado de Centurio" aparece por vez primera en *G* ["Toledo, 1502", pero realmente Toledo, h. 1510]. En *R* (Toledo, 1526) —edición de XXII actos— se añaden a la citada frase las palabras "y el Auto de Traso y sus compañeros".

EL AUTOR A UN SU AMIGO [1]

Suelen los que de sus tierras absentes se fallan, considerar de qué cosa aquel lugar donde parten mayor inopia [2] o falta padezca, para con la tal servir a los conterráneos de quien en algún tiempo beneficio recebido tienen, y viendo que legítima obligación a investigar [3] lo sem[e]jante me compelía para pagar las muchas mercedes de vuestra libre liberalidad [4] recebidas, asaz vezes re-

[1] Texto de *C*; falta en *A*. La estructura de esta Carta dirigida al anónimo "amigo", tanto como su léxico y sintaxis moderadamente latinizantes y la complejidad metafórica desplegada en ella, señalan sus vínculos parciales con el género epistolario latino, forma literaria muy cultivada en la Edad Media y después, tanto en latín como en la lengua vernácula. Sobre el tema, consúltese Charles W. Faulhaber, "Retóricas clásicas y medievales en bibliotecas castellanas", *Ábaco*, 4, 1973, pp. 206-42

[2] *inopia*: 'carencia' — latinismo (*inops*).

[3] *investigar*: 'seguir la misma pista' — latinismo (*investigare*, 'seguir la pista de').

[4] *libre liberalidad*: ejemplo de la figura retórica llamada *adnominatio* (*paranomasia*) — repetición, en palabras contiguas pero

traýdo en mi cámara,[5] acostado sobre mi propia mano, echando mis sentidos por ventores[6] y mi juyzio a bolar,[7] me venía a la memoria, no sólo la necessidad que nuestra común patria[8] tiene de la presente obra por la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos que posee, pero aun en particular vuestra mesma persona, cuya juventud de amor ser presa se me representa[9] aver visto, y de él cruelmente lastimada, a causa de le faltar defensivas armas[10] para resistir sus fuegos, las quales hallé esculpidas en estos papeles,[11] no fabricadas en las grandes herrerías de Milán,[12] mas en los claros ingenios de doctos va-

---

de sentido distinto, de sílabas idénticas o parecidas. Figura que ocurre con cierta frecuencia en *LC* (cfr. más abajo, "nuevas *sen*tencias *sent*ía"). Usada con moderación, la *Rhetorica ad Herennium* la consideraba figura elegante.

5 *cámara*: "el aposento recogido, después de la sala y quadra, en que duerme el señor" (Covarr.).

6 *ventores*: perros de caza que siguen la presa husmeando.

7 *mi juicio a bolar*: —para continuar la metáfora de la caza— como un halcón volando libremente en el acto de cazar.

8 *nuestra común patria*: aquí con el sentido latino de 'tierra de nuestros padres' —es decir, la región toledana.

9 *representa*: 'recuerda' — latinismo (*repraesentare*, 'poner ante los ojos').

10 *defensivas armas*: 'arnés', o sea armadura; significado esencial para entender la metáfora compleja que ahora se introduce (cfr. Covarr., p. 145, "Arma puede ser... defensiva, como la cota, el casco, la rodela, el coselete, etc.").

11 *esculpidos en estos papeles: estos papeles* —alusión al Ms del Acto I; "*esculpidas*": aquí en el sentido de 'escritas' (para continuar la metáfora del arnés estampado primorosamente en bajo relieve por el maestro armero).

12 *herrerías de Milán*: famosas desde fines del siglo XIII por la fabricación de armas y, en el siglo XV, por la calidad y ornamentación de la armadura que allí se labraba y que se exportaba como artículo de lujo al extranjero; véase, por ejemplo, Juan de Mena, *Laberinto*, 1512, fol. lxj *r*, copla 150, "Como en Cecilia resuena Typheo / o las herrerías de los milaneses". En su *Glosa* comenta Hernán Núñez (*ibid.*), "En esta cibdad se hazen en nuestros tiempos singulares armas y principalmente arneses...". Nótese que Milán en este pasaje *representa por sinécdoque el genio literario* italiano, al que Rojas aquí opone *LC* como obra maestra del "claro ingenio" de los "doctos castellanos".

rones castellanos formadas. Y, como mirasse [13] su primor, su sotil artificio, su fuerte y claro metal, [14] su modo y manera de lavor, su estilo elegante, jamás en nuestra castellana lengua visto ni oýdo, leýlo tres o quatro vezes, y tantas quantas más lo leýa, tanta más necessidad me ponía de releerlo y tanto más me agradava y en su processo nuevas sentencias sentía. [15] Vi no sólo ser dulce en su principal ystoría o fición toda junta, pero aun de algunas sus particularidades salían delectables fontezicas de filosophía; de otr[a]s, agradables donayres; de otr[a]s, [16] avisos y consejos contra lisongeros y malos sirvientes y falsas mugeres hechizeras. [17] Vi que [no] tenía su firma del autor, y era la causa que estava por acabar; pero, quien quier que fuesse, es digno de recordable memoria por la sotil invención, por la gran copia de sentencias entrexeridas, [18] que so color de donayres tiene. Gran filósofo era. Y pues él, con temor de detractores y nocibles lenguas, [19] más aparejadas a reprehender que a saber inven-

[13] *como mirasse*: 'como me quedaba asombrado de'; el *como* causal seguido de subjuntivo usado en la lengua antigua es latinismo sintáctico (*cum* causal); *mirasse* es latinismo semántico (*mirari*, 'maravillarse de', 'asombrarse de').

[14] *metal*: término usado aquí tanto en su sentido concreto ('acero de arnés') como en su sentido figurado de 'calidad'.

[15] *sentencias sentía*: véase la nota 4.

[16] *otr[a]s... otr[a]s*: *otros... otros* en las ediciones antiguas; error causado por la serie de nombres masculinos que siguen.

[17] *falsas mugeres hechizeras*: primera alusión textual al tema de la hechicería.

[18] *entrexeridas*: 'insertadas'; término significativo por lo que sugiere con respecto a cómo Rojas veía la relación entre narración principal y las sentencias (lat. *sententiae*, aforismos o dichos de los sabios) tan frecuentes en el texto de *LC*. Habla Rojas de éstas como si fuesen elemento añadido posteriormente para embellecer y adoctrinar una relación ya existente en forma de borrador, por lo menos en la mente del autor. En realidad, la mayoría, a lo menos, debe haber sido incorporada al texto al escribir éste.

[19] *nocibles lenguas*: no hay que atribuir importancia especial a esta expresión; el recelo del autor ante la crítica malintencionada es tópico casi imprescindible en las dedicatorias y prólogos del siglo XV y después; *nocibles*, latinismo (*nocivus*, 'dañoso').

tar, [celó][20] su nombre, no me culpéys si, en el fin baxo que le pongo, no espresare el mío[21] — mayormente que, siendo jurista yo, aunque obra discreta, es agena de mi facultad y quien lo supiesse diría que no por recreación de mi principal estudio, del qual yo más me precio, como es la verdad, lo fiziesse; antes, distraýdo de los derechos,[22] en esta nueva lavor me entremetiesse. Pero, aunque no acierten, sería pago de mi osadía. Así mismo pensarían que no quinze días de unas vacaciones, mientra mis socios[23] en sus tierras, en acabarlo me detoviesse, como es lo cierto. Pero aun más tiempo y menos accepto.[24] Para desculpa de lo qual todo, no sólo a vos pero a quantos lo leyeren, offrezco los siguientes metros. Y por que conozcáys dónde comiençan mis mal doladas[25] razo-

20 [*celó*]. *A* pone, probablemente por error, *cieló.*

21 *no espresare el mío*: como dice Lida de Malkiel en *La originalidad artística de "La Celestina"*, 1962, p. 15, el hecho de callar su nombre Rojas y dejarlo asomar luego en el acróstico "es una práctica medieval frecuente en imitadores y refundidores para dar a conocer su incompleta autoría".

22 *distraýdo de los derechos*: en la materia introductoria de las comedias humanísticas era frecuente que el joven autor de éstas se disculpase en términos semejantes a los empleados por Rojas aquí por haber quitado tiempo a sus estudios o deberes profesionales para componer un libro de pasatiempo (véase Lida de Malkiel, 1962, pp. 12-14); "*los derechos*" porque los estudiantes de la jurisprudencia tenían que estudiar tanto el derecho canónico como el derecho civil.

23 *mis socios*: 'mis compañeros profesionales'; latinismo (*socius*).

24 *más tiempo y menos accepto*: el comento irónico de Rojas se debe a que aquí está burlándose de otro lugar común retórico usado por los jóvenes autores de comedias humanísticas con el fin de defenderse contra el cargo de que tal empresa indicaba una falta de seriedad profesional: el autor asegura sólo haber dedicado un cortísimo período a escribir su obra de entretenimiento. Por consiguiente, no hay que tomar en sentido literal el aserto de Rojas de que él no hubiese gastado más de quince días de vacaciones en escribir los XV actos suyos.

25 *mal doladas*: 'mal labradas'; latinismo (*dolare*, 'cortar con un hacha').

nes y acaban las del antiguo auctor, en la margen hallaréys una cruz;[26] y es en fin de la primera cena.[27] Vale.

[26] *hallaréys una cruz*: declaración que parece apoyar la interpretación de que el 'amigo' realmente existía, y de que Rojas le enviaba con esta Carta un Ms. de la *Comedia* en que una cruz marginal indicaba donde empezaba en él la continuación rojana. Sin embargo, hay razones contundentes para creer que, en realidad, ésta no empezaba donde se indica, sino algo más adelante —después de la primera escena del actual Acto II.

[27] *la primera cena*: en la *TC* se sustituye: "*auto o cena*", enmienda que refleja la confusión reinante a fines del siglo XV entre 'acto' y 'escena' (lat. *scaena*) —véase *Introducción. El género. La comedia romana. La comoedia* latina, al igual que la comedia humanística derivada de ella, no conocía la división en actos, sólo la en *scaenae* (escenas) no numeradas: el cambio de escena se señalaba mediante la consignación en el texto de los nombres de los personajes que iban a participar en la nueva escena. Al convertirse en obra impresa, la cruz manuscrita referida en la Carta tenía forzosamente que ser sustituida por otra señal de dónde terminaba la obra del primer autor. Por consiguiente, *J* sustituye, después de "mis mal doladas razones", lo siguiente: "*acordé que todo lo del antiguo auctor fuesse sin división en un auto o cena incluso, hasta el segundo auto, donde dize: «Hermanos míos etc.»*". *IT1506* comprueba que esta sustitución debe haber sido introducida ya en la perdida primera edición de la *TC*.

[1] EL AUTOR,

ESCUSÁNDOSE DE SU YERRO EN ESTA OBRA QUE ESCRIVIÓ, CONTRA SÍ ARGUYE Y COMPARA

El silencio escuda y suele encobrir
[2] las faltas de ingenio y las torpes lenguas.
Blasón,[3] que es contrario, publica sus menguas
al que mucho habla sin mucho sentir,
como la hormiga,[4] que dexa de yr
holgando por tierra con la provisión.
Jactóse con alas de su perdición;
lleváronla en alto; no sabe dónde yr.

[1] Texto de *C*; falta en *A*. Aparece con muchas varientes en *J* y demás ediciones de la *TC*. El propósito de estas once octavas es dar a conocer en forma acróstica la identidad del continuador: EL BACHJLLER FERNANDO DE ROYAS ACABÓ LA COMEDJA DE CALYSTO Y MELYBEA Y FVE NASCJDO EN LA PVEBLA DE MONTALVÁN.

[2] *J*: *"la falta de ingenio y torpeza de lenguas".*

[3] *Blasón*: en sentido literal, divisa que un caballero trae en sus armas y escudo. Aquí con el significado metafórico de *parlanchín* porque la divisa solía consistir en un lema o mote de tipo jactancioso acerca de los méritos de quien la traía (véase *Dic. aut.*, 1984, I, p. 621).

[4] *la hormiga*: era proverbial la prudencia de la hormiga al hallarse transitoriamente con alas —cfr. "Da Dios alas a la hormiga para que se pierda más aína" (Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, 1924, p. 147).

PROSIGUE

El ayre gozando ageno y estraño,
rapina es ya hecha de aves que buelan;
fuertes más que ella por cevo la llevan:
en las nuevas alas estava su daño.
Razón es que aplique a mi pluma este engaño,[5]
no dissimulando[6] con los que arguyen,
assí que a mí mismo mis alas destruyen,
nublosas y flacas, nascidas de ogaño.

PROSIGUE

Donde ésta gozar pensava volando,
o yo aquí escriviendo cobrar más honor,
de lo uno y lo otro nasció disfavor:
ella es comida y a mí están cortando
reproches, revistas[7] y tachas. Callando
obstara[8] y los daños de invidia y murmuros.
Y, así navegando, los puertos seguros[9]
atrás quedan todos ya quanto más ando.

PROSIGUE

Si bien discernéys mi limpio motivo,
a quál se endereça de aquestos estremos,
con quál participa, quién rige sus remos,

[5] *engaño*: 'desengaño'.

[6] *no dissimulando*: 'no fingiendo no entender'; latinismo (*dissimulare*, 'ocultar con intención engañosa una realidad molesta').

[7] *revistas*: 'escrutinios quisquillosos'; término jurídico (*rever*) que significa segunda vista en los pleitos. Las palabras de Rojas pueden interpretarse como indicio de que, aun antes de publicarse, la *Comedia* había sido objeto de crítica hostil.

[8] *obstara*: 'hubiera impedido'.

[9] *los puertos seguros*: presentarse un autor metafóricamente como navegante en busca de puerto seguro era tópico frecuente en el siglo XV —cfr. Juan de Mena, Laberinto (Zaragoza, 1512), copla 298: "la flaca barquilla de mis pensamientos, / veyendo mudança de tiempos escuros, / cansada ya toma los puertos seguros...". La *Glosa* de Hernán Núñez (*ibid.*, fol. xcvi *r*) cita ejemplos del mismo *topos* en Ovidio y en Estacio.

[10] Amor ya aplazible o Desamor esquivo,
buscad bien el fin de aquesto que escrivo,
o del principio leed su argumento.
Leeldo y veréys que, aunque dulce cuento,
amantes, que os muestra salir de cativo.

COMPARACIÓN

Como al doliente, que píldora amarga
o huye o rescela o no puede tragar,
métenla dentro de dulce manjar;
engáñase el gusto, la salud se alarga.
Desta manera mi pluma se embarga,[11]
imponiendo dichos lascivos,[12] rientes,
atrae los oýdos de penadas gentes;
de grado escarmientan y arrojan su carga.

BUELVE A SU PROPÓSITO

[13] Este mi desseo cargado de antojos
compuso tal fin que el principio desata;
acordó de dorar con oro de lata
lo más fino oro que vio con sus ojos,
y encima de rosas sembrar mill abrojos.
Suplico, pues, suplan discretos mi falta;
teman grosseros, y en obra tan alta
o vean y callen, o no den enojos.

PROSIGUE DANDO RAZÓN POR QUE SE MOVIÓ A ACABAR ESTA OBRA

Yo vi en Salamanca[14] la obra presente.
Movíme a acabarla por estas razones:

[10] *J* sustituye un verso nuevo: *"Apollo, Diana o Cupido altivo"* —sin duda porque la pertinencia del verso original era nada clara.

[11] *se embarga*: 'se detiene'.

[12] *lascivos*: 'alegres'; latinismo (*lascivus*, 'alegre' 'juguetón').

[13] *J* sustituye un verso nuevo: *"Estando cercado de dubdas y antojos"* y, en los versos que dependen de este texto, reemplaza la tercera persona de la octava original con la primera del singular.

[14] *en Salamanca*: única alusión a Salamanca en la obra entera. Aunque Rojas aquí no afirma textualmente haber escrito su con-



Tragicomedia de Caliſto y melibea ẽla qual ſe cõtienẽ đ mas đ ſu agradable y dulce eſtilo auiſos neceſſarios ꝑa los engaños q̃ eſtá ẽcerrados en malos ſiruiẽtes y alcabuetas

Edición de Luis Rodrigues (Lisboa, 1540). Portada.



Tragicomedia de Caliſto y Melibea. En la qual ſe contienen (de mas de ſu agradable y dulce eſtilo) muchas ſentēcias filoſofales: ⁊ auiſos muy neceſſarios para mācebos: moſtrandoles los engaños q̄ eſtan encerrados en ſeruientes y alcahuetas.

¶ Y nueuamēte añadido el tratado de Cēturio y el auto de Traſſo ⁊ ſus cōpañeros. Nueuamēte hyſtoriado.

Edición de Remón de Petras (Toledo, 1526). Portada.

es la primera, que estó en vacaciones;
la otra, que oý su inventor ser ciente, [15]
y es la final ver ya la más gente
buelta y mesclada en vicios de amor.
Estos amantes les pornán [16] temor
a fiar de alcahueta, ni de mal sirviente.

Y así que esta obra, a mi flaco intender,
fue tanto breve quanto muy sotil.
Vi que portava [17] sentencias dos mill,
en forro de gracias, lavor de plazer.
No hizo Dédalo [18] en su officio y saber
alguna más prima entretalladura [19]
si fin diera en esta su propria escriptura
corta: un grande hombre y de mucho valer. [20]

---

tinuación en dicha ciudad, es probable que pretendiese que la observación se entendiera en ese sentido (cfr. la referencia a las vacaciones). Para algunos datos textuales que permiten la hipótesis de que Celestina era figura legendaria salmantina antes de que se la convirtiera en figura literaria, ver P. E. Russell, "Why did Celestina Move House?", *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom* (Liverpool, 1989), pp. 155-61.

[15] *oý su inventor ser ciente*: *inventor*, latinismo por 'autor'; *ciente*, latinismo (*sciens*, 'docto'). *J* sustituye: *"inventarla persona prudente"*.

[16] *pornán*: 'pondrán'. En el tiempo del futuro, perdidas la *e* o *i* del infinitivo, *LC* muestra una marcada preferencia hacia las formas con metátesis *n-r* (*porná, verná, terná*) en lugar de las con epéntesis de una *d* (*pondrá*, etc.). Lo mismo ocurre en condicional.

[17] *portava*: esp. antig: 'llevaba'.

[18] *Dédalo*: en la mitología griega era el constructor del famoso Laberinto cretense y, entre otras dotes, maestro de las artes de la escultura y de la carpintería.

[19] *prima entretalladura*: *prima*: 'primorosa'; *entretalladura* es el producto del tallar en forma de bajorrelieve.

[20] *corta*: *un grande hombre y de mucho valer*: *D*: "gran". En *J* y demás ediciones de la *TC* se sustituye: *"Cota o Mena con su gran saber."* Para intentar hacer sentido de la versión de la *Comedia* se ha de atribuir a "corta" la función de adjetivo que matiza el nombre "escriptura" con que termina el verso anterior. Aun aceptando que tan inelegante encabalgamiento se deba a los requisitos del acróstico, queda el problema de que el resto del

Jamás no vi sino [en] terenciana,[21]
después que me acuerdo, ni nadie la vido,
obra de estilo tan alto y sobido
en lengua común vulgar castellana.[22]
No tiene sentencia de donde no mana
loable a su autor y eterna memoria,
al qual Jesu Christo reciba en su gloria[23]
por su passión sancta, que a todos nos sana.

AMONESTA A LOS QUE AMAN, QUE SIRVAN A DIOS Y DEXEN LAS VANAS COGITACIONES[24] Y VICIOS DE AMOR

Vosotros que amáys, tomad este enxemplo,
este fino arnés[25] con que os defendáys,
Bolved ya las riendas, por que no os perdáys;
load siempre a Dios, visitando su templo;

último verso de la octava tiene poco sentido. Se piensa en una mala lección de un copista o cajista, habiendo escrito Rojas no "corta" sino "Cota" (nombre del poeta Rodrigo Cota —el del último verso de *J* y demás *TCs*). Pero véase en contra la nota 23 (abajo). Para una discusión del misterio, que tiene mucho que ver con el problema de quién era "el primer autor", consúltese *Introducción — El primer autor.*

21 *sino [en] terenciana... obra*: *D* omite "sino", lo que hace que el verso en cuestión sugiera que la obra del "primer autor" era superior a las comedias de Terencio. En la *TC* se reemplaza el verso de *A, C* y *D* por: *"Jamás yo no vide en lengua romana"*, probablemente porque el fuerte hipérbaton "terenciana... obra" molestaba a los lectores de la *Comedia.* La adición que proponemos restaura el sentido de un verso indudablemente corrupto.

22 *lengua común vulgar castellana*: *J* sustituye: *"En tusca, ni griega, ni en castellana,* tal vez para evitar el inoportuno tono de desprecio hacia la lengua vulgar en el texto original. *tusca*: 'toscana'; latinismo (*tuscus*, 'etrusco', 'toscano').

23 *Jesu Christo reciba en su gloria*: los últimos versos de la octava convendrían mejor aplicados a un autor muerto que a uno vivo. Por consiguiente, como Rodrigo Cota no murió hasta 1506, presentan problemas para quienes quieran identificar al "primer autor" con Cota, a no ser que se trate de un nuevo intento premeditado por parte de Rojas de enredar en más ambigüedades esta cuestión.

24 *cogitaciones*: 'pensamientos'; latinismo (*cogitatio*).

25 *este fino arnés*: nótese que Rojas aquí vuelve a la metáfora de la obra como armadura que había desarrollado en la *Carta.*

andad sobre aviso; no seáys de exenplo
de muertos y bivos y prop[r]ios [26] culpados;
estando en el mundo yazéys sepultados;
muy gran dolor siento quando esto contemplo.

FIN

[27] Olvidemos los vicios que así nos prendieron,
no confiemos en vana esperança;
temamos Aquel que espinas y lança,
açotes y clavos su sangre vertieron;
la su santa faz herida escupieron;
vinagre con hiel fue su potación; [28]
a cada santo lado consintió un ladrón:
nos lleve, le ruego, con los que creyeron.

[26] *prop[r]ios*: 'vosotros mismos'; latinismo (*proprius*).

[27] En la *TC* esta octava final ha sido suprimida y sustituida por otra sin la piadosa alusión a la Pasión de Cristo y que se limita a reafirmar el propósito moralizador de la obra:

[*J*] *O damas, matronas, mancebos, casados*
notad bien la vida que aquestos hizieron;
tened por espejo su fin qual huvieron,
a otro que amores dad vuestros cuydados.
Limpiad ya los ojos los ciegos errados,
virtudes sembrando con casto bivir;
a todo correr devéys de huyr
no os lance Cupido sus tiros dorados.

El v. 4 parece ser recuerdo de Mena, 1512, copla 107: "a otro que amores dad vuestro cuydado" —amonestación desengañada puesta allí en boca de Macías.

[28] *potación*: 'bebida'; latinismo (*potatio*).

[1] [*PRÓLOGO*]

Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla, dize aquel gran sabio Eráclito en este modo: "omnia secundum litem fiunt" [2] *— sentencia a mi ver digna de perpetua y recordable memoria. Y como sea cierto que toda palabra del hombre sciente esté preñada, desta se puede dezir que de muy hinchada y llena quiere rebentar, echando de sí tan crecidos ramos y hojas, que del menor pimpollo se sacaría harto fruto entre personas*

[1] Texto de *J*. El propósito de este Prólogo es, mediante una muy extendida comparación (en términos retóricos, una *similitud*), justificar la conversión de la *Comedia* de 16 Actos en *Tragicomedia* de 21 Actos. La comparación comienza presentando una ley de validez general (la conflictividad como característica del universo) y termina ofreciendo un ejemplo particular del funcionamiento de esta ley (conflictos sobre cómo leer e interpretar la *Comedia*).

[2] Sentencia tomada del principio de la *Praefatio* que introduce el Libro II del *De remediis utriusque fortunae* de Petrarca (fol. h 2 *r*- h 4 *r*). Casi la mitad del Prólogo depende directamente de esta *Praefatio*. El texto que manejaba Rojas era la edición incunable de todas las obras latinas [*Opera*] (Basilea, 1496); para más datos véase la obra imprescindible de A. D. Deyermond, *The Petrarchan Sources of La Celestina*, 1961 (reimpr. 1974), pp. 52-3, estudio al que debo la mayoría de las referencias textuales a Petrarca que se irán citando en estas notas. Para facilitar algo la tarea del lector que quiera acudir al texto petrarquesco he creído conveniente añadir a cada cita un indicio del folio en que ocurre. *Eráclito*: filósofo griego del siglo VI a.C. Suponía que el universo entero está en un estado de flujo perpetuo.

discretas. Pero como mi pobre saber no baste a más de roer sus secas cortezas de los dichos de aquellos que, por claror[3] *de sus ingenios, merescieron ser aprovados, con lo poco que de allí alcançare, satisfaré al propósito deste* [*breve prólogo*].[4] *Hallé esta sentencia corroborada*[5] *por aquel gran orador y poeta laureado, Francisco Petrarcha, diziendo: "Sine lite atque offensione nil genuit natura parens" — "Sin lid y offensión ninguna cosa engendró la natura, madre de todo". Dize más adelante:*

> *Sic est enim, et sic* [*esse*] [6] *propemodum*
> *universa testantur; rapido stelle obviant*
> *firmamento, contraria invicem elementa*
> *confligunt, terre tremunt, maria fluctuant,*
> *aër quatitur, crepant flamme, bellum*
> *immortale venti gerunt, tempora temporibus*
> *concertant, secum singula, nobiscum omnia.*

Que quiere dezir: "En verdad assí es, y assí todas las cosas desto dan testimonio: las estrellas se encuentran en el arrebatado firmamento del cielo, los adversos elementos unos con otros rompen pelea, tremen las tierras, on-

3 *claror*: 'resplandor'; latinismo (formación sobre *clarus*).

4 [*breve prólogo*]: tal vez escribió Rojas "*perbreve prólogo*"; en *J*: "*probrevolego*", errata del cajista. La referencia a la brevedad del prólogo es injustificada. Representa un aspecto del tópico de la llamada *captatio benevolentiae,* mediante la cual el autor intentaba granjearse la buena voluntad de sus lectores, en este caso haciéndoles creer que su modestia le llevaba a presentar como breve un prólogo suyo que no lo era.

5 *corroborada*: 'reforzada', 'apoyada'; latinismo (*corroborare*). El empleo de este verbo apenas comunica al lector el hecho de que gran parte del Prólogo se deriva directamente de la *Praefatio* petrarquesca. Téngase en cuenta, sin embargo, que Rojas escribía en primer término para un reducido círculo culto para quien la deuda para con la obra latina más famosa del humanista italiano habría sido obvia.

6 [*esse*]: verbo omitido por error en todas las ediciones antiguas de la *TC;* en las mismas la cita atribuida a Heráclito lee *fiunt* en lugar del *fieri* de los *Opera.*

dean los mares, el ayre se sacude, suenan las llamas, los vientos entre sí traen perpetua guerra, los tiempos con tiempos contienden y litigan entre sí, uno a uno y todos contra nosotros".[7] *El verano vemos que nos aquexa con calor demasiado, el invierno con frío y aspereza; assí que esto nos paresce revolución temporal.*[8] *Esto con que nos sostenemos, esto con que nos criamos y bevimos, si comiença a ensorbervecerse*[9] *más de lo acostumbrado, no es sino guerra. Y quanto se ha de temer, manifiéstase por los grandes terremotos y torvellinos, por los naufragios y encendios, assí celestiales como terrenales, por la fuerça de los aguaduchos,*[10] *por aquel bramar de truenos, por aquel temeroso ímpetu de rayos, aquellos cursos y recursos de las nuves; de cuyos abiertos movimientos, para saber la secreta causa de que proceden, no es menor la dissención de los filósofos en las escuelas que de las ondas en la mar.*[11]

Pues entre los animales ningún género carece de guerra: pesces, fieras, aves, serpientes, de lo qual todo, una especie a otra persigue: el león al lobo, el lobo la cabra,[12]

[7] La versión de Rojas no traduce mecánicamente el texto petrarquesco: no sólo omite largos trozos del original latino, sino que a veces cambia la secuencia de ideas al escoger las que quiere incorporar. *litigan*: 'se pelean'; latinismo (*litigare*).

[8] *revolución temporal*: 'alternación de las estaciones'.

[9] *ensorbervecerse*: 'ensoberbecerse', 'agitarse (el mar)'; formación derivada de 'soberbio'.

[10] *la fuerça de los aguaduchos*: 'la fuerza de los raudales de lluvia' (lat. *vis imbrium*).

[11] Traducción directa de un pasaje de Petrarca acerca del origen de los grandes movimientos naturales: *quae res dum manifesti motus latens causa quaeritur: non minorem philosophorum in scholis quam fluctuum ipso pelago litem mouit* (1496, *Praefatio,* A 15, fol. h 2 *r*).

[12] *la cabra*: Petrarca escribió: *leo lupum, lupus canem, canis leporem insequitur* (*ibid.*, A 17). Aunque rompa la serie, la sustitución de *canis* por "cabra" parece ser cambio intencionado; como señala Deyermond, 1961, p. 54, n. 1, probablemente influyó en el cambio el hecho de que, algo contradictoriamente, Petrarca cuenta a continuación ejemplos de perros que suelen embestir fieras mayores.

el perro la liebre; y si no pareciesse consej[a] de tras el fuego,[13] *yo llegaría más al cabo esta cuenta. El elefante, animal tan poderoso y fuerte, se espanta y huye de la vista de un suziuelo ratón, y aun de sólo oýrle toma gran temor. Entre las serpientes, el vajarisco*[14] *crió la natura tan ponçoñoso y conquistador de todas las otras que con su silvo las asombra, y con su venida las ahuyenta y disparze, con su vista las mata. La bívora, reptilia o serpiente enconada, al tiempo del concebir, por la boca de la hembra metida la cabeça del macho, y ella con el gran dulçor apriétale tanto que le mata; y, quedando preñada, el primer hijo rompe las yjares de la madre, por do todos salen, y ella muerta queda; él, quasi como vengador de la paterna muerte.*[15] *¿Qué mayor lid, qué mayor conquista ni guerra que engendrar en su cuerpo quien coma sus entrañas?*

Pues no menos dissensiones naturales creemos haver en los pescados, pues es cosa cierta gozar la mar de tantas formas de pesces, quantas la tierra y el ayre cría de aves y animalias, y muchas más. Aristóteles y Plinio[16] *cuentan maravillas de un pequeño pece llamado 'echeneis',*[17] *quánto sea apta su propiedad para diversos géne-*

[13] *conseja de tras el fuego*: 'cuento de mujer anciana'; frase empleada aquí porque tales cuentos orales tenían fama de ser excesivamente largos. Efectivamente, Rojas ahora empieza a saltar gran parte del texto petrarquesco.

[14] *vajarisco*: forma popular de 'basilisco', animal fabuloso que se suponía dotado de las mencionadas propiedades.

[15] Marciales (1985, II, p. 10), siguiendo a SAL1570, inserta las palabras "se la come" al final de la frase bajo el pretexto de que sin ellas el sentido es incompleto. Sin embargo, ni el texto de la *Praefatio* justifica la enmienda, ni la necesita el texto castellano.

[16] *Aristóteles y Plinio*: alusión indudablemente tomada directamente de la *Glosa* de Hernán Núñez (¿1475?-1553) sobre *Las trescientas* [*El laberinto de fortuna*] de Juan de Mena, copla 242, según la edición de Sevilla (1512).

[17] *un pequeño pece llamado 'echeneis'*: este pasaje, aunque sugerido por una alusión en la *Praefatio* de Petrarca al *echinaeis* (lug. cit. P 1-3), está tomado, incluso los versos de Lucano y la traducción de ellos al castellano, también de la citada *Glosa* de Hernán Núñez (véase la nota anterior).

ros de lides. Especialmente tiene una: que si allega a una nao o carraca, la detiene que no se puede menear, aunque vaya muy rezio por las aguas; de lo qual hace Lucano mención, diziendo:

> *Non puppim retienens, Euro tendente rudientes* (sic)
> *in mediis echeneis aquis...*

("No falta allí el pece dicho 'echeneis', que detiene las fustas, quando el viento Euro estiende las cuerdas en medio de la mar.") ¡O natural contienda, digna de admiración, poder más un pequeño pece que un gran navío con toda la fuerça de los vientos!

Pues si discurrimos por las aves y por sus menudas enemistades, bien affirmaremos ser todas las cosas criadas a manera de contienda. Las más biven de rapina, como halcones y águilas y gavilanes. Hasta los grosseros milanos insultan[18] *dentro en nuestras moradas los domésticos pollos y debaxo las alas de sus madres los vienen a çaçar. De una ave llamada rocho, que nace en el índico mar de Oriente,*[19] *se dize ser de grandeza jamás oýda y que lleva sobre su pico fasta las nuves, no sólo un hombre o diez, pero un navío cargado de todas sus xarcias y gente. Y, como los míseros navegantes estén assí suspensos en el ayre, con el meneo de su buelo caen y reciben crueles muertes.*

Pues, ¿qué diremos entre los hombres, a quien todo lo sobredicho es subjeto? ¿Quién explanará sus guerras, sus

[18] *insultan*: 'sin respeto dan un salto... sobre'; latinismo (*insultare,* 'saltar sobre', 'tratar de modo arbitrario'). El verbo ha sido sugerido a Rojas por la *insultant* que ocurre a continuación en el texto latino (C 8).

[19] *rocho... índico mar de Oriente*: el pasaje es traducción de lo que dice Petrarca sobre el fabuloso "rocho" (véase *loc. cit.* Q 3-5, fol. h 3 *v,* Deyermond, 1961, p. 55). Petrarca sólo dice *mare Indicum*; la adición "*de Oriente*" de Rojas parece reflejar una consciencia del doble significado de la frase "índico mar" a consecuencia de los viajes de Colón.

enemistades, sus embidias, sus aceleramientos y movimientos y descontentamientos? ¿Aquel mudar de trajes, aquel derribar y renovar edificios,[20] *y otros muchos affectos diversos y variedades que desta nuestra flaca humanidad nos provienen? Y, pues es antigua querella y* [*us*]*itada de largos tiempos, no quiero maravillarme si esta presente obra ha seýdo instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en differencias, dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad.*[21] *Unos dezían que era prolixa, otros breve, otros agradable, otros escura; de manera que cortarla a medida de tantas y tan differentes condiciones a sólo Dios pertenesce. Mayormente pues ella, con todas las otras cosas que al mundo son, van debaxo de la vandera desta notable sentencia: "que aun la mesma vida de los hombres, si bien lo miramos, desde la primera hedad hasta que blanquean las canas, es batalla".*[22] *Los niños, con los juegos; los moços con las letras; los mancebos, con los deleytes; los viejos, con mill especi*[*e*]*s de enfermedades pelean; y estos papeles con todas las edades. La primera los borra y rompe; la segunda no los sabe bien leer; la tercera, que es la alegre juventud y mancebía, discorda.*[23] *Unos les roen los huessos que no tie-*

20 Petrarca escribe: *Quid de communi uita decet actibus mortalium loquar? Uix duos in magna urbe concordes: cum multa: tum maxima aedificiorum habituumque uarietas arguit* (*loc. cit.*, V 8, fol. h 3 *v*). J. A. Maravall, *El mundo social de La Celestina* (Madrid, 1964), p. 63, ve en el citado pasaje rojano un comento del autor acerca de la intranquilidad social característica del período de crecimiento económico en que vivía. Puede ser, pero hay que tener en cuenta que no es comento original; Petrarca, escribiendo en Italia unos ciento treinta años antes, había desarrollado el mismo tema.

21 Ahora empieza a desarrollarse el segundo elemento de la larguísima *comparatio* rojana de que se compone el Prólogo.

22 *que aun la mesma vida... es batalla*: el pasaje —amplificado— pudo ser sugerido por una frase de la última parte de la *Praefatio* que Rojas tenía ante los ojos: *Ad summam ergo omnia, sed imprimis omnis hominum uita lis quaedam est* (*loc. cit.*, Z 1-2, fol. h 4 *r*).

23 *discorda*: 'está disconforme'; latinismo (*discordare*, 'discrepar').

nen virtud, que es la hystoria toda junta,[24] *no aprovechándose de las particularidades, haziéndola cuent*[o] *de camino;*[25] *otros pican los donayres y refranes comunes, loándolos con toda atención, dexando passar por alto lo que haze más al caso y utilidad suya. Pero aquéllos para cuyo verdadero plazer es todo, desechan el cuento de la hystoria para contar, coligen la suma*[26] *para su provecho, ríen lo donoso, las sentencias y dichos de philósophos guardan en su memoria para trasponer en lugares convenibles a sus autos y propósitos.*[27] *Assí que, quando diez personas se juntaren a oýr esta comedia,*[28] *en quien quepa esta differencia de condiciones, como suele acaescer, ¿quién negará que aya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda? Que aun los impressores han dado sus punturas,*[29] *poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada auto, narrando en breve lo que dentro contenía — una cosa bien escusada según lo que los antiguos scriptores*

24 *Unos les roen los huessos que no tienen virtud*: entiéndase 'unos se limitan sólo a seguir la trama, o sea, el esqueleto, de la obra, que es como roer huesos desprovistos de carne'; "virtud" en el sentido latino de 'valor'.

25 *cuent*[*o*] *de camino*: 'cuento que sirve para pasar el tiempo'.

26 *coligen la suma*: entiéndase, 'tienen en cuenta todos los elementos'; "de muchas y diversas cosas que hemos oýdo, visto o leýdo, hazemos una suma, y aquéllo es colegir" (Covarr., p. 336).

27 Rojas alude aquí a un supuesto efecto práctico con que se solía justificar el constante empleo de sentencias (*sententiae*) — aforismos morales o doctrinales de origen erudito — en los escritos de todo tipo. Sin embargo, en el Acto XX de la *TC,* por boca de Melibea (589-90), pondrá el mismo Rojas en duda la eficacia práctica de aprender de memoria tales sentencias; ver *Introducción. Sentencias y refranes.*

28 Confirmación de que *LC* se escribió para ser leída por un orador ante un reducido grupo de oyentes; véase al respecto la cuarta octava de los versos de Proaza a fines de la obra.

29 *punturas*: 'punzadas'. Posible juego de palabras; aparte de su significado corriente, se llamaba también 'puntura' a cada una de las dos puntas de hierro afirmadas en los dos costados del tímpano de una prensa de imprimir.

usaron.[30] *Otros han litigado*[31] *sobre el nombre, diziendo que no se avía de llamar comedia, pues acabava en tristeza, sino que se llamasse tragedia. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue plazer, y llamóla comedia. Yo, viendo estas discordias, entre estos estremos partí agora por medio la porfía, y llaméla 'tragicomedia'.*[32] *Assí que, viendo estas conquistas,*[33] *estos díssonos*[34] *y varios juyzios, miré a donde la mayor parte acostava, y hallé que querían que se alargasse en el processo*

[30] Correctamente comenta Rojas que los autores de comedias clásicas no encabezaban cada acto con un 'argumento' individual, omisión nada notable puesto que ellos desconocían la división en actos. Es otro indicio de que Rojas estaba bastante familiarizado con la comedia latina. El deseo de añadir argumentos individuales responde al proceso de *ordinatio* tan caro a los autores y lectores medievales, que querían ser guiados paso a paso por los textos, en parte mediante rúbricas que resumían anticipadamente el contenido de cada capítulo (véase *Introducción. Estructura y forma*). Enrique de Villena, en el prólogo de su traducción de la *Eneida* (BN Madrid, Ms 17.975, fol. 18 *r*) equiparaba 'argumento' con 'rúbrica' como aquí Rojas, dato que debo a la amabilidad del Dr. Julian Weiss.

[31] *litigado sobre*: 'disputado acerca de'; latinismo (*litigare*, 'reñirse').

[32] *tragicomedia*: probablemente, como pretende aquí el mismo Rojas, el término es irónica invención suya; *tragicomedia* (o *tragicocomedia*) era voz al parecer acuñada, también en broma, por Plauto en el *prologus* del *Amphitruo* (vv 50-63). Plauto no pretende allí haber inventado un nuevo género dramático; en el resto del *prologus* del *Amphitruo* titula su obra *comoedia.* El término gozaba de una tenue existencia durante la Edad Media pero siempre con sentido distinto de aquel que justifica Rojas aquí (sobre el asunto, véase Lidia de Malkiel, 1962, pp. 51-2). Aparece también, en la forma *tragicocomedia,* en el *prologus* del *Fernandus servatus* del humanista italiano Carlos Verardi y su sobrino Marcelino (Valladolid, 1493), obra que no tiene ninguna relación temática, estilística ni genérica con *LC.* Como ya queda dicho, ni Rojas mismo, ni los impresores de la *TC,* abandonaban por completo el término *comedia* al hablar de la obra.

[33] *conquistas*: aquí tiene el sentido latino jurídico de 'quejas' (*conqueror, conquestus,* participio contaminado en el texto celestinesco por *conquista,* de *conquirere,* 'buscar'.

[34] *díssonos*: 'desacuerdos'; latinismo (*dissonus*).

de su deleyte destos amantes, sobre lo qual fuy muy importunado. [35] *De manera que acordé, aunque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan estraña lavor y tan agena de mi facultad, hurtando algunos ratos a mi principal estudio, con otras horas destinadas para recreación, puesto que no han de faltar nuevos detractores a la nueva adición.* [36]

[35] *importunado*: 'perseguido'; latinismo (formación sobre *importunus*, 'molesto', 'inoportuno').

[36] *nueva adición*: porque se trata de la segunda vez que Rojas ha actuado de continuador del Ms del primer autor. Pero hay probable doble sentido; en el vocabulario jurídico antiguo *adición* significaba 'añadir a una herencia', o 'hacer suya una herencia' (Dic. aut., 1984, I, p. 84). Rojas, pues, se presenta también como heredero de la obra del primer autor.

Síguese la Comedia *o Tragicomedia*[1] de Calisto y Melibea, compuesta en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos de su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dizen ser su dios. Así mismo fecha en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes.

[1] *Comedia o Tragicomedia*: así en el íncipit de *F* y *J* y las otras ediciones antiguas de la *TC*. No es exacto, pues, suponer que el concepto de *LC* como comedia haya desaparecido al aplicarse el nombre de tragicomedia a la obra. *IT1506*, sin embargo, reza "Sequita la Tragicocomedia...".

Argumento[1]

Calisto fue de noble linaje, de claro ingenio, de gentil disposición, de linda criança, dotado de muchas gracias, de estado mediano.[2] Fue preso en el amor de Melibea, muger moça muy generosa,[3] de alta y sereníssima sangre, sublimad[a][4] en próspero estado, una sola heredera a su padre Pleberio,[5] y de su madre Alisa muy amada. Por

[1] Texto de *C;* falta en *A*. Este argumento de toda la obra pertenece a la tradición de las *periochae* (resúmenes) terencianas y a los *argumenta fabulae* en prosa que introducen el texto de varias comedias humanísticas italianas. Es posible que fuese escrito por el primer autor y que servía de guión a Rojas sobre cómo éste planeaba el desarrollo de la obra.

[2] *de estado mediano*: entiéndase 'bastante bien dotado de los bienes mundanos'; el término de comparación aquí es con la gran riqueza de Pleberio; cfr. el comento de Sempronio "fortuna medianamente partió contigo lo suyo en tal quantidad que los bienes que tienes de dentro con los de fuera resplandecen" (Acto I, 4, p. 229). La insistencia algo contradictoria sobre el estado mediano del noble Calisto puede ser influido por el juicio de los comentaristas antiguos de que los personajes principales de la comedia latina deben pertenecer a la clase media.

[3] *generosa*: 'de ilustre prosapia'; latinismo (*generosus,* 'linajudo').

[4] *sublimad*[*a*]: 'alzada'; latinismo (formación medieval sobre *sublimis,* 'elevado').

[5] *Pleberio*: ¿por qué escogió el autor del Acto I para el aristocrático padre de Melibea un nombre que, para cualquier persona culta, evidentemente olía a plebeyo (lat. *plebeius,* 'de la clase inferior')? Puesto que en la comedia latina se solía dar a los personajes nombres que aludían a un rasgo importante de su carácter,

solicitud del p[u]ngido[6] Calisto, vencido el casto propósito della, ent[re]viniendo Celestina,[7] mala y astuta muger, con dos sirvientes del vencido Calisto, engañados y por ésta tornados desleales, presa su fidelidad con anzuelo de cobdicia y de deleyte, v[i]nieron los amantes y los que los ministraron[8] en amargo y desastrado fin. Para comienço de lo qual dispuso el adversa fortuna[9] lugar oportuno, donde a la presencia de Calisto se presentó la deseada Melibea.[10]

---

parece ser irónica señal de que, efectivamente, este padre "de alta y sereníssima sangre" iba a mostrar una notable falta de las cualidades y comportamiento tradicionalmente considerados como característicos de un padre noble.

[6] *p[u]ngido*: 'punzado' [por el amor]; latinismo (*pungo*). *C* lee "pongido".

[7] *Celestina*: los comentaristas de los siglos XVI y XVII creían que el nombre de la vieja tenía su origen en lat. *scelestus*, 'malvado', 'infame' (cfr. Covarrubias, p. 401, "Nombre de una mala vieja, que le dio a la tragedia (*sic*) española tan celebrada. Dixo assí *quasi Scelestina, a scelere* por ser malvada alcahueta embustidora"). En vista de lo que se dice en la nota anterior acerca de los nombres de los personajes en *LC*, esta explicación puede ser exacta. Sin embargo, no hay que excluir la posibilidad de que se trate de un uso irónico que parodia el término *c[a]elestis*, 'perteneciente al cielo', 'celestial'. Celestinus era nombre de cinco papas. El último de ellos —Celestino V— fundó (hacia 1240) la orden de los celestinos. Sobre el posible origen salmantino, goliárdico, del nombre de la alcahueta, consúltese *Introducción. Los personajes; Celestina*, p. 86.

[8] *ministraron*: 'sirvieron'; latinismo (*ministrare*, 'servir').

[9] *el adversa fortuna*: así el tópico de la fortuna adversa, *topos* muy cultivado en el pensamiento y en la literatura españoles del siglo XV, ya se introduce en el 'argumento general' como fuerza motriz de la acción.

[10] *la deseada Melibea*: el adjetivo *deseada* permite la hipótesis de que Calisto fuese enamorado de Melibea antes de este primer encuentro en la huerta. Tal hipótesis recibe cierto apoyo de boca de Melibea en el Acto XX al declarar la muchacha que había relaciones amistosas entre su familia y la familia de Calisto (Acto XX, 3, p. 587). Sin embargo, las alusiones posteriores al encuentro en el huerto (por ej. las de Sempronio) parecen querer subrayar que el amor apasionado de Calisto hacia Melibea sólo había comenzado en esa ocasión. Se trata, pues, de una ambigüedad crucial bastante característica de *LC*.

[I]

[1]Argumento del primer auto desta comedia

Entrando Calisto [en] [2] una huerta empos [3] de un falcón [4] suyo, falló ý [5] a Melibea, de cuyo amor preso [6] co-

[1] De aquí en adelante, a menos que se indique lo contrario, se sigue el texto de *A*.

[2] *en* omitido en *A* y *C*.

[3] *empós*: 'en pos', 'detrás' (lat. *post*).

[4] *falcón*: hacia fines del siglo XII se presentan en la poesía y la prosa narrativa europeas varias formas del tópico del joven caballero que penetra dentro de un jardín cerrado en busca de un halcón perdido y encuentra allí a una dama de quien se enamora. Así, como declaró Lida de Malkiel (1962, p. 201), este primer episodio de *LC* "sabe ...a motivo de *roman courtois*, con claro tono erótico." El halcón, cruel ave de presa, era símbolo de la pasión sexual desenfrenada del hombre. En España parece que perder un halcón se consideraba también augurio ominoso (véase E. Michael Gerli, "Calisto's Hawk and the Image of a Medieval Tradition", *Romania*, CIV, 1983, pp. 83-101). Andreas Capellanus, *De amore*, VI, 2, ve en la cetrería imágenes de las estratagemas que emplea un amante de la clase media para conseguir el amor de una dama noble. Pero en *LC* este primer episodio no es solamente simbólico en dicho sentido; el autor del Acto I también ve en las aves de caza que posee Calisto una señal de la alta categoría social de éste ("noble cosa es, y grandeza a un señor, tener halcones y azores y aves de caza en su casa" dice Pero López de Ayala en el *Libro de la caza de las aves* (Madrid, 1959), p. 53.

[5] *ý*: 'allí'; (lat. *hic*).

[6] *de cuyo amor preso*: parece que el 'argumentero' no dudaba de que el encuentro en la huerta dio origen a los amores de Calisto.

mençóle de hablar.[7] De la qual rigorosamente despedido, fue para su casa muy sangustiado.[8] Habló con un criado suyo llamado Sempronio, el qual, después de muchas razones, le endereçó a una vieja llamada Celestina, en cuya casa tenía el mesmo criado una enamorada llamada Elicia. La qual, viniendo Sempronio a casa de Celestina con el negocio de su amo, tenía a otro consigo llamado Crito,[9] al qual escondieron. Entretanto que Sempropio está negociando con Celestina, Calisto está razonando con otro criado suyo, por nombre Pármeno,[10] el qual razonamiento dura fasta que llega Sempronio y Celestina a casa de Calisto. Pármeno fue conoscido de Celestina, la qual mucho le dize de los fechos y conosçimiento de su madre, induziéndole a amor y concordia de Sempronio.

[7] *començóle de hablar*: es posible que, en el Ms que vino a manos de Rojas, esta frase introductoria ya existiese en forma de epígrafe que servía para introducir las primeras palabras del Acto I (véase Lida de Malkiel, 1962, pp. 102-3, para ejemplos del uso de tales epígrafes).

[8] *sangustiado*: 'angustiado'; Corominas, *DCE*, IV, p. 270, lo supone derivación del lat. *ex-angustiare.*

[9] *Crito*: nombre terenciano; en el *Andria* es un *senex;* sólo desempeñará un papel fugacísimo en la 5.ª escena del Acto I. Rojas, al continuar la obra, se olvidará de este cliente de Elicia.

[10] *Pármeno*: nombre terenciano: esclavo de casa en el *Eunuchus,* la *Hecyra* y el *Adelphoe.*

[CALISTO MELIBEA SEMPRONIO CELESTINA ELICIA CRITO PÁRMENO]

[Cena 1.ª]

CAL.—En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.

MEL.—¿En qué, Calisto?

CAL.—En dar poder a natura que de tan perfeta hermosura te dotasse y fazer a mí, imérito,[11] tanta merced que verte alcançasse, y en tan conveniente lugar que mi secreto dolor manifestarte pudiesse.[12] Sin duda encomparablemente es mayor tal galardón que el serviçio, sacrificio, devoción y obras pías que por este lugar alcançar tengo yo a Dios ofrescido.[13] Ni otro poder mi

[11] *imérito*: 'que no lo merece'; latinismo (*in-meritus*).

[12] *dotasse ...alcançasse ...pudiesse*: ejemplo de la figura retórica que los manuales llamaban *similiter desinens*: repetición de terminaciones acústicamente iguales o parecidas. El posponer el verbo hasta el final de la cláusula u oración es rasgo característico de la prosa latinizante del siglo XV.

[13] *tengo yo a Dios ofrescido*: tomada en sentido literal, esta declaración de Calisto significaría que su pasión por Melibea es de fecha anterior al encuentro en la huerta. Pero contradicen tal hipótesis, además del juicio del que escribió el argumento (véase la nota 6 arriba), las alusiones al encuentro que luego encontraremos. El aserto de Calisto debe atribuirse seguramente al carác-

voluntad humana puede complir. ¿Quién vido[14] en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre como agora el mío? Por cierto los gloriosos sanctos que se deleytan en la visión divina no gozan más que yo agora el acatamiento tuyo. Mas, ¡o triste! que en esto deferimos:[15] que ellos puramente se glorifican sin temor de caer de tal bienaventurança y yo, misto,[16] me alegro con recelo del esquivo tormento que tu ausencia me ha de causar.[17]

MEL.—¿Por grand premio tienes esto, Calisto?

CAL.—Téngolo por tanto, en verdad, que si Dios me diesse en el cielo la silla sobre sus sanctos, no lo ternía por tanta felicidad.

MEL.—Pues aun más ygual galardón te daré yo si perseveras.

CAL.—¡O bienaventuradas orejas mías, que indignamente tan gran palabra[18] havéys oýdo!

---

ter obviamente hiperbólico, alejado de la realidad, de todas las palabras que él dirige a Melibea en la escena 1.ª

[14] *vido*: 'vio'; forma antigua de la tercera persona singular del perfecto de *ver* (lat. *vidit*) normalmente usada en *LC*.

[15] *deferimos*: 'nos diferenciamos'; latinismo (*differo*, en sentido intrans.).

[16] *misto*: 'mixto', es decir, según San Isidoro, "mezcla de alma incorpórea e inmortal y cuerpo material y mortal" (citado en Guillermo Fraile. *Historia de la filosofía española*, Madrid, 1971, p. 74).

[17] La última declaración paradójica de Calisto refleja el masoquismo característico del amor cortés. Alude a la alegría que sentía el amante ante el sufrimiento que su pasión le causaba; dicho sufrimiento era prueba de la profundidad de su amor. Nótese que en este coloquio Calisto emplea una serie de términos consagrados del vocabulario del amor cortés: 'galardón', 'servicio', 'secreto dolor', 'acatamiento', 'esquivo tormento', etc.

[18] *tan gran palabra*: es decir, "galardón". La airada Melibea usa el término, como amenaza, en el sentido corriente de 'recompensa' (aquí punitiva); Calisto pretende entenderlo según el léxico del amor cortés en el que 'galardón' normalmente se refería a una señal por parte de la dama de que reconocía la devoción a ella del amante. Pero, de acuerdo con el tono paródico del pasaje, el enloquecido mancebo juzga al buen tuntún que Melibea usa la palabra en el sentido de 'rendición sexual'. De ahí la furia de Melibea.

MEL.—Más desventuradas de que[19] me acabes de oýr, porque la paga será tan fiera qual la merece tu loco atrevimiento, y el intento de tus palabras, Calisto, ha seýdo [*como*] de ingenio de tal hombre como tú haver de salir para se perder en la virtud de tal muger como yó.[20] ¡Vete, vete de aý, torpe: que no puede mi paciencia tollerar[21] que aya subido en coraçón humano comigo el ylícito amor comunicar su deleyte!

CAL.—Yré como aquél contra quien solamente la adversa fortuna pone su estudio[22] con odio cruel.

[Cena 2.ª]

[CAL.]—¡Sempronio, Sempronio, Sempronio! ¿Dónde está este maldito?

19 *de que*: 'cuando', 'desde que'.

20 *el intento de tus palabras...*; la réplica elíptica de Melibea puede entenderse así: "tu propósito, Calisto, ha sido tal como del ingenio de un hombre como tú se tenía que esperar, pero tus palabras sólo salen para echarse a perder ante la virtud de tal mujer como yo." La réplica causaba problemas a los impresores y a los traductores antiguos; *IT1506* traduce: "et lo intento de tue parole e suto. Che de homo de tale ingegno como tu douesseno uscire, accio se douessen perdere nella uirtu de tale donna como io" (1973, p. 48). Las *TCs* suprimen *Calisto* y añaden *como* después de "ha seýdo». *SAL1570* corrige cambiando ligeramente el sentido: "como cupo en ingenio de tal ombre como tú, concebir para perderse la virtud de tal muger como yo". Las palabras de Melibea pueden ser reminiscencia de las con que, en el mencionado tratado de Andreas Capellanus (VI, 2), la dama noble censura y repulsa al hombre de clase media que le acaba de requerir de amores: "¿Quién eres tú, que osas intentar profanar tan antiguos estatutos y bajo el pretexto de un amor ficticio subvertir los preceptos de nuestros antepasados, traspasando así con tanta presunción los límites correspondientes a tu propia condición social?" *seýdo*: 'sido'; participio de la forma arcaica *seer,* del lat. *sedere.*

21 *tollerar*: 'soportar', 'aguantar'; latinismo del siglo XV (*tolero*).

22 *pone su estudio*: 'dirige su celo'; latinismo (*studium,* 'empeño', 'celo').

SEM.—Aquí estoy señor, curando destos cavallos.

CAL.—Pues, ¿cómo sales de la sala?

SEM.—Abatióse el girifalte[23] y vínele endereçar en el alcándara.

CAL.—¡Assí[24] los diablos te ganen! ¡Assí por infortunio arrebatado perezcas, o perpetuo intollerable tormento consigas, el qual en grado incomparable a la penosa y desastrada muerte que espero traspass[e]! [25] ¡Anda, anda, malvado: abre la cámara y endereça la cama!

SEM.—Señor, luego hecho es.

CAL.—Cierra la ventana y dexa la tiniebla acompañar al triste, y al desdichado la ceguedad. Mis pensamientos tristes no son dignos de luz.[26] ¡O bienaventurada muerte aquella que deseada a los afligidos viene! ¡O si [viviesses agora Erasístrato, médico, sentirías] mi mal! [27]

23 *abatióse el girifalte*: el girifalte era el más grande y el más difícil de adiestrar de todos los halcones (véase Pero López de Ayala, 1959, cap. IV —"Del halcón gerifalte"). En la alcándara llevaba siempre capirote, lo que explica la intervención de Sempronio para enderezarlo.

24 *assí*: usado como aquí en frases exclamatorias, tiene el valor optativo de 'ojalá', uso bastante frecuente en *LC*.

25 *la penosa y desastrada muerte que espero*: todo este corto parlamento de Calisto es ejemplo de la llamada ironía 'teatral' o 'dramática' característica del estilo dialogal celestinesco; el airado Calisto pronuncia aquí una maldición hiperbólica que, sin proponérselo él y sin concederle importancia el criado, en realidad profetiza la suerte funesta que el lector del Argumento General ya sabe que le espera a Sempronio. Igualmente, creyendo sólo llamar la atención hiperbólicamente sobre su sufrimiento como amante desdeñado, Calisto predice su propio fin.

26 *de luz*: con la cita de estas palabras comienza hoy el texto truncado (fol. 14 del original) del comentario (más bien, glosa) inédito de *LC* escrito por un anónimo jurista residente en Granada algo después de mediados del siglo XVI (BNMadrid, Ms. 17631). (Véase Russell, 1978, pp. 196-7. Al referirnos a dicha obra en estas notas empleamos la abreviatura *Coment.*

27 *si [viviesses agora Erasístrato, médico, sentirías] mi mal*: *A, C* y *D*: "si vinissedes agora Eras y Crato médicos sentiríades mi mal"; *F* y *J* sustituyen por estos nombres los de "Crato y Galieno", sustitución ya en el texto de la *TC* traducido en 1506 al italiano; *SAL1570*, por su parte, sustituye "Erasístrato y Galieno"; la introducción entonces del nombre del famoso médico Galeno

¡O piedad [seleucal],[28] inspira en el plebérico coraçón,[29] por que,[30] sin esperança de salud, no embíe el espíritu perdido con el desastrado Píramo y la desdichada Tisbe![31]

---

parece deberse a la presencia en el pasaje de dos verbos en segunda persona del plural. Este problema textual ha sido largamente discutido por varios críticos. Para justificar la necesidad de una enmienda, algunos han negado algo precipitadamente que "Eras y Crato médicos" existiesen; sobre Heras, un erudito médico de Capadocia, residente en Roma y correspondiente de Galeno, véase *Paulys Real-Encyclopädie,* VIII(1), col. 529; la figura de Kraton, médico, es mucho más indistinta (ibid., XI, col. 1660 y *Coment.* fol. 14 *r,* nota marginal). A pesar de esta rectificación, no hay duda de que el pasaje incorpora una reminiscencia de una historieta de Valerio Máximo, *Factorum et dictorum memorabilium* (ed. 2.ª, Stuttgart, 1982), V, 7 (pp. 261-2), donde se habla de la curación del hijo de Seleuco I, rey de Siria, por el famosísimo médico Erasístrato (hacia 300 a.C.). "Eras y Crato" debe resultar, pues, de una mala lección de "Erasístrato" por un amanuense o cajista, con introducción de los verbos en plural para ajustarse a la duplicación de los nombres. El *viniéssedes* de *A, C,* y *D* es seguramente errata por *viviessedes.*

28 [*seleucal*]: *A, C,* y *D* leen "de silencio", que no tiene sentido; *F,* como la mayoría de las *TCs* primitivas, pone *celestial,* que es contextualmente aceptable. Sin embargo, *SAL1570,* consciente de que es cuestión de la historieta de Valerio Máximo referida en la nota anterior, sustituye *seleucal* al juzgar con razón que el autor pensaba en el extraordinario sacrificio que hizo Seleuco, aconsejado por Erasístrato, a favor de su propio hijo enfermo de amores para su madrastra. Hay, pues, que aceptar la enmienda salmantina. Marciales, 1985, II, p. 20, n. 11, corrige *seleucial,* partiendo de una forma medieval *Seleucio,* pero Valerio Máximo, fuente de la historieta, usa en su latín *Seleucus* (1982, pp. 107 y 261), uso que justifica la corrección de *SAL1570.*

29 *el plebérico coraçon*: ¿el corazón de Pleberio o el corazón de su hija? Seguramente es alusión a Melibea. Puesto en boca de Calisto, el inoportuno adjetivo seudoculto aplicado a su dama representa, por su relación con lat. *plebs,* un chiste inconsciente que haría reír, por lo impropio, a un público letrado.

30 *por que*: 'para que'; es frecuente en *LC* este empleo de *por que* como subordinador conjuntivo en las oraciones finales. De aquí en adelante sólo llamaremos la atención sobre este uso cuando haya posibilidad de confusión.

31 Alusión a los dos amantes desdichados cuya famosísima historia cuenta Ovidio (*Metamorfosis,* IV). *A* ella constantemente se referían los escritores cuando necesitaban un ejemplo de las

SEM.—¿Qué cosa es?

CAL.—¡Vete de aý! [32] No me fables; si no, quiçá ante del tiempo de mi rabiosa muerte mis manos causarán tu arrebatado fin.

SEM.—Yré, pues solo quieres padecer tu mal.

CAL.—¡Ve con el diablo!

[Cena 3.ª]

SEM.—No creo, según pienso, yr comigo el que contigo queda. ¡O desventura! ¡O súbito mal! ¿Quál fue tan contrario acontescimiento que assí tan presto robó el alegría deste hombre, y lo que peor es, junto con ella el seso? ¿Dejarle he solo, o entraré allá? Si le dexo, matarse ha; si entro allá, matarme ha. Quédese; no me curo; más vale que muera aquél a quien es enojosa la vida que no yo, que huelgo con ella. Aunque por ál [33] no deseasse vivir sino por ver a mi Elicia, me devría guardar de peligros. Pero si se mata sin otro testigo, yo quedo obligado a dar cuenta de su vida. Quiero entrar. Mas, puesto que entre, no quiere consolación ni consejo. Asaz es señal mortal no querer sanar. [34] Con todo quiérole dexar un poco [que] desbrave [35] y madure;

---

trágicas consecuencias de la pasión amorosa; Píramo, creyendo erróneamente que Tisbe había sido muerta por una leona en el sitio secreto donde se habían citado de noche, se mató allí en el acto con su espada. Al volver Tisbe, que se había fugado de la leona, encontró a Píramo en trance mortal. Ella, para no ser separada de su amante aun por la muerte, se mató con la espada de Píramo. Esta comparación hiperbólica de Calisto es nuevo ejemplo de la ironía teatral celestinesca: Melibea también se suicidará para no ser separada de su amante muerto. Nótese en esta escena el característico empleo de la oración exclamatoria (la *exclamatio* de los manuales de retórica) para indicar pesar o ira.

32 *aý*: 'ahí'.

33 *ál*: 'otra cosa' (lat. *ali*[*u*]*d*, en el sentido de *nihil aliud nisi*, 'nada sino').

34 *Asaz es señal mortal...*: refrán (Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, 1924, p. 67).

35 [*que*] *desbrave*: 'que se tranquilice' (*desbravar*, 'amansar el ganado cerril, caballar o mular').

que oýdo he dezir[36] que es peligro abrir o apremiar[37] las postemas duras, porque más se enconan. Esté un poco; dexamos llorar al que dolor tiene, que las lágrimas y sospiros mucho desenconan el coraçón dolorido.[38] Y aun, si delante me tiene, más comigo se encenderá, que el sol más arde donde puede reverberar;[39] la vista a quien objecto no se antepone cansa, y quando aquél es cerca, agúzase. Por esso quiérome sofrir un poco. Si entretanto se matare, muera; quiçá con algo me quedaré que otro no lo sabe, con que mude el pelo malo;[40] aunque malo es esperar salud en muerte agena y quiçá me engaña el diablo y, si muere, matarme han y yrán allá la soga y el calderón.[41] Por otra parte, dizen los sabios que es grande descanso a los afligidos tener con quien puedan sus cuytas llorar, y que la llaga interior más empece. Pues en estos estremos en que estoy perplexo, lo más sano es entrar y sofrirle y consolarle, porque si possible es sanar sin arte ni aparejo, más ligero es guarescer por arte y por cura.[42]

CAL.—¡Sempronio!

SEM.—¿Señor?

CAL.—Dame acá el laúd.

[36] *oýdo he dezir*: frase usada con frecuencia en *LC* para señalar que el que habla va a citar una *sententia* o un refrán. Aquí sirve para llamar la atención sobre la serie de refranes y sentencias con que Sempronio concluye su razonamiento.

[37] *apremiar*: 'estrujar'.

[38] *que las lágrimas y sospiros...*: refrán (Correas, p. 258).

[39] *reverberar*: 'reflejar' (lat. med. *reverbero*).

[40] *con que mude el pelo malo*: 'con que mejore mi estado'; locución popular que alude al mal pelaje de las bestias flacas.

[41] *yrán allá la soga y el calderón*: alusión al refrán "allá irá la soga, tras el calderón" (Correas, p. 40; aparece ya en Pedro Vallès, *Libro de refranes* [Zaragoza, 1549]). Significa que cuando una cosa importante se echa a perder, echa abajo consigo cualquier cosa menos importante vinculada a ella.

[42] *guarescer por arte*: ejemplo temprano de la preocupación de *LC* con metáforas, imágenes, sentencias y refranes que tienen que ver con la enfermedad y su curación, preocupación en gran parte debida a que se considera el amor apasionado como una enfermedad.

SEM.—Señor, vesle aquí.
CAL.—¿Quál dolor puede ser tal,
que se yguale con mi mal?
SEM.—Destemplado está esse laúd.[43]
CAL.—¿Cómo templará el destemplado? ¿Cómo sentirá el armonía aquel que consigo está tan discorde, aquél [*en*] quien la voluntad a la razón no obedece, quien tiene dentro del pecho aguijones, paz, guerra, tregua, amor, enemistad, injurias, pecados, sospechas, todo a una causa? Pero tañe y canta la más triste canción que sepas.
SEM.—Mira Nero de Tarpeya
a Roma cómo se ardía;
gritos dan niños y viejos
y él de nada se dolía.[44]
CAL.—Mayor es mi fuego y menor la piedad de quien yo agora digo.
SEM. (*Aparte*).—No me engaño yo, que loco está este mi amo.
CAL.—¿Qué estás murmurando, Sempronio?
SEM.—No digo nada.
CAL.—Di lo que dizes; no temas.
SEM.—Digo que ¿cómo puede ser mayor el fuego que atormenta un vivo que el que quemó tal cibdad y tanta multitud de gente?
CAL.—¿Cómo? Yo te lo diré. Mayor es la llama que dura ochenta años que la que en un día passa, y mayor la que mata una ánima que la que quema cient mill cuerpos. Como de la aparencia a la existencia,[45] como de

43 Sempronio critica con razón el impacto desagradable que hace la rima aguda del pareado.

44 Parece ser la primera aparición impresa de este romance, cantado aquí (por lo incongruo) con fin cómico. Se lo conoce posteriormente, arreglado para cantar, en obras de músicos del siglo XVI como Mateo Flecha, Juan Bermudo, y Venegas de Henestrosa (véase J. B. Trend, *Luis Milán and the Vihuelistas*, Londres, 1925, pp. 28 y 67-8). Debemos esta noticia a la amabilidad de la Dra. Tessa Knighton.

45 *existencia*: aquí 'realidad'. En el lat. escolástico medieval, *existentia* (a veces sinónimo de *essentia*) se usaba para referirse a

lo vivo a lo pintado, como de la sombra a lo real, tanta diferencia ay del fuego que dizes al que me quema. Por cierto, si el de purgatorio es tal, más querría que mi spíritu[46] fuesse con los brutos animales que por medio de aquél yr a la gloria de los sanctos.

SEM. (*Aparte*).—Algo es lo que digo; a más ha de yr este hecho. No basta loco sino ereje.

CAL.—¿No te digo que fables alto quando fablares? ¿Qué dizes?

SEM.—Digo que nunca Dios quiera tal: que es especie de heregía lo que agora dixiste.[47]

CAL.—¿Por qué?

SEM.—Porque lo que dizes contradize la christiana religión.

---

toda entidad a la que se atribuía una existencia real, al contrario de la que sólo ofrecía la apariencia de ser una realidad. La repetición de *como de* es un ejemplo de la figura retórica denominada *repetitio* (o *anaphora*) usada "cuando se emplea la misma palabra para empezar frases sucesivas que expresan ideas semejantes o distintas" (*Ad Herennium,* IV, xiii). Los contrastes pareados así introducidos exemplifican por su parte la figura llamada *contentio* (o *antítesis*) —"cuando la frase se compone presentando cosas opuestas" (*ibid.* IV, xv).

[46] *spíritu*: esta forma latinizante se repite en *D; C, espíritu.*

[47] *es especie de heregía...*: las blasfemias de Calisto en este y otros pasajes son, desde luego, en sí heréticas pero, según un principio universal de derecho, el estado de locura en que se encuentra el amante de Melibea le pone a salvo de cualquier acusación jurídica de herejía. Así lo entiende el glosador anónimo, especialista en derecho romano y canónico, al decir que semejantes expresiones son puestas en la boca de Calisto "para nos notar que uno que ama está mui poco apartado de ser hereje y mui fuera de su seso natural, que a su Dios y Creador niega" (*Coment.* fol. 36 *r*). El glosador, además, juzga inocuas las blasfemias de Calisto en la presente escena por otra razón: porque el autor las emplea con intención cómica (véase *ibid.*, fol. 16 *r,* nota 25). Observa, citando al jurista contemporáneo de Rojas, Juan López de Palacios Rubios, "que no se diga herético, ni como ereje sea de castigar, si por burla algo se dice." Las blasfemias de Calisto se originan en la hipérbole sacro-profana de los poetas de cancionero que, según critica Fray Iñigo de Mendoza (m. hacia 1492), "En sus coplas y canciones / llaman dioses a las damas" (véase Erna Ruth Berndt, *Amor, muerte y fortuna en La Celestina,* Madrid, 1963, pp. 24-5).

CAL.—¿Qué a mí?
SEM.—¿Tú no eres christiano?
CAL.—Yo melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo.
SEM. (*Aparte*)—Tú te lo dirás. Como Melibea es grande [48] no cabe en el coraçón de mi amo, que por la boca le sale a borbollones.
SEM.—No es más menester. Bien sé de qué pie coxqueas. [49] Yo te sanaré.
CAL.—Increýble cosa prometes.
SEM.—Antes fácil; que el comienço de la salud es conoscer hombre la dolencia del enfermo.
CAL.—¿Quál consejo puede regir lo que en sí no tiene orden ni consejo?

[Cena 4.ª]

SEM. (*Aparte*)—¡Ha, ha, ha! ¿Ést[e] es el fuego de Calisto? ¿Éstas son sus congoxas? ¡Como si solamente el amor contra él asestara sus tiros! ¡O soberano Dios, quán altos son tus misterios! ¡Quánta premia [50] pusiste en el amor, que es necessaria turbación [51] en el amante!

[48] *grande*: juego de palabras con el doble sentido de 'grande' (grandeza física, noble).

[49] *de qué pie coxqueas*: 'de qué enfermedad adoleces'; uso fig.; *coxquear*, forma antig. de *cojear*.

[50] *premia*: 'fuerza', 'coacción'; de *premiar*, forma frecuentativa derivada de lat. *premere*.

[51] *turbación*: 'desorden', 'perturbación'; latinismo (*turbatio*). Se ha notado en este parlamento de Sempronio (véase F. Castro Guisasola, *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"*, Madrid, 1924; reimpr. 1973, p. 176), cierta semejanza de ideas e incluso de vocabulario con el contenido del tratadillo tradicionalmente imputado a Alonso de Madrigal (El Tostado), *Como al ome es necesario amar, y el que verdaderamente ama es necesario que se turbe* (Madrid, 1892, pp. 221-44), obra de tono misógino en que el autor pretende él mismo haber sido víctima de la pasión amorosa. Es posible que el primer autor conociera dicho tratadillo, que fue escrito en Salamanca. Sin embargo, tanto las ideas como los ejemplos bíblicos y clásicos que cita El Tostado eran lugares comunes literarios de la época. Sobre los tratados

Su límite posiste por maravilla.[52] Paresce al amante que atrás queda. Todos rompen, pungidos y esgarrochados[53] como ligeros toros. Sin freno saltan por las barreras. Mandaste al hombre por la muger dexar el padre y la madre;[54] agora no sólo aquello, mas a ti y a tu ley desamparan como agora Calisto; del qual no me maravillo, pues los sabios, los santos, los profetas por él te olvidaron.

CAL.—¡Sempronio!

SEM.—¿Señor?

CAL.—No me dexes.

SEM.—(*Aparte.*) De otro temple está esta gayta.[55]

CAL.—¿Qué te parece de mi mal?

SEM.—Que amas a Melibea.

CAL.—¿Y no otra cosa?

SEM.—Harto mal es tener la voluntad en un solo lugar cativa.

CAL.—Poco sabes de firmeza.

SEM.—La perseverancia en el mal no es constancia, mas dureza o pertinacia la llaman en mi tierra.[56] Vosotros, los filósofos de Cupido, llamalda como quisierdes.

CAL.—Torpe cosa es mentir el que enseña a otro, pues que tú te precias de loar a tu amiga Elicia.

SEM.—Haz tú lo que bien digo y no lo que mal hago.[57]

---

acerca del amor tradicionalmente atribuidos a El Tostado es ahora imprescindible el estudio de Pedro M. Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media* (Salamanca, 1989), pp. 17-39, 113-141 y *passim.*

52 *por maravilla*: 'raras veces'.

53 *esgarrochados*: 'picados de la garrocha', es decir, la vara larga con punta de acero con que el picador detiene al toro cuando éste acomete al caballo.

54 *dexar el padre y la madre*: la fuente original es el Génesis, II, 24: *Quamobrem relinquet homo patrem suum, et matrem, et adhaerebit uxori suae.* Se cita el mismo mandamiento en el tratadillo mencionado en la nota 51.

55 *de otro temple...*: alusión a la frase figurativa "templar la gayta, desenojar al que está rostrituerto" (Covarr., p. 620).

56 *pertinacia la llaman en mi tierra*: sentencia de origen no identificado.

57 *...no lo que mal hago*: este refrán muy divulgado (Correas, p. 237) puesto en boca de Sempronio sirve aquí para indicar al

CAL.—¿Qué me reprobas?[58]

SEM.—Que sometes la dignidad del hombre a la imperfeción de la flaca muger.[59]

CAL.—¿Muger? ¡O gros[s]ero! ¡Dios, Dios!

SEM.—¿Y assí lo crees, o burlas?

CAL.—¿Que burlo? Por Dios la creo, por Dios la confiesso, y no creo que ay[60] otro soberano en el cielo, aunque entre nosotros mora.

SEM,—(*Aparte.*)¡Ha, ha, ha! ¿Oýstes qué blasfemia? ¿Vistes qué ceguedad?

CAL.—¿De qué te ríes?

SEM.—Ríome que no pensava que havía peor invención de pecado que en Sodoma.

CAL.—¿Cómo?

SEM.—Porque aquéllos procuraron abominable uso con los ángeles no conoscidos, y tú con el que confiessas ser Dios.[61]

CAL.—¡Maldito seas! Que fecho me has reýr, lo que no pensé ogaño.[62]

---

lector (i) que el autor del Acto I está perfectamente enterado de que hay frecuente contradicción entre el carácter, conducta o intenciones de sus personajes y la enseñanza doctrinal de las *sententiae* y refranes que con tanta frecuencia citan, y (ii) que su malversación por parte de dichos individuos no pone en tela de juicio la validez universal de la enseñanza moral de las sentencias y refranes en cuestión. Sobre el papel de sentencias y refranes en la obra, véase *Introducción. Sentencias y refranes*, pp. 117-25.

[58] *reprobas*: así en *A, C* y *D;* la ausencia del diptongo es latinismo. Las *TCs* sustituyen *repruevas.*

[59] *la imperfección de la flaca muger*: lugar común de origen aristotélico con que se solían justificar las tradicionales diatribas misóginas como la que Sempronio está a punto de pronunciar. La opinión de que la mujer era una forma imperfecta del hombre y, por consiguiente, no sólo fisiológica sino moralmente inferior a él, formaba la base teórica de la misoginia medieval y renacentista (véase Ian Maclean, *The Renaissance Notion of Women,* Cambridge, 1980, *passim*).

[60] *no creo que ay*: así en todas las ediciones antiguas menos *F* (*aya*); construcción indicativa posible en la lengua antigua.

[61] El chiste de Sempronio alude al deseo de los hombres de Sodoma de tener relaciones sexuales con los dos ángeles alojados en la casa de Lot (Génesis, XIX).

[62] *ogaño*: 'en este año'; latinismo (*hoc anno*).

SEM.—¿Pues, qué? ¿Toda tu vida avías de llorar?

CAL.—Sí.

SEM.—¿Por qué?

CAL.—Porque amo a aquélla ante quien tan indigno me hallo que no la espero alcançar.

SEM. (*Aparte*)—¡O pusilánimo![63] ¡O fideputa! ¡Qué Nembrot![64] ¡qué Magno Alexandre!,[65] los quales no sólo del señorío del mundo, mas del cielo se juzgaron ser dignos.

CAL.—No te oý bien esso que dixiste. Torna,[66] dilo; no procedas.

SEM.—Dixe que tú, que tienes más coraçón que Nembrot ni Alexandre, desesperas de alcançar una muger, muchas de las quales, en grandes estados constituidas, se sometieron a los pechos y resollos de viles azemileros, y otras a brutos animales. ¿No has leýdo de Pasife con el toro,[67] de Minerva con el can?[68]

[63] *pusilánimo*: 'medroso', 'pusilánime'; latinismo (*pusillanimis*, 'de poco espíritu').

[64] *Nembrot*: Nemrod, fundador fabuloso del imperio asirio, mencionado en Génesis, X, 9: *ipse coepit esse potens in terra, et erat robustus venator coram Domino.* Es como modelo de gran cazador que Sempronio compara irónicamente a Calisto con Nemrod.

[65] *Magno Alexandre*: el famoso Alejandro Magno, rey de Macedonia (356-323 a.C.) conquistador de Persia, Egipto y Babilonia.

[66] *torna*: 'vuelve'.

[67] *Pasife con el toro*: Pasife, mujer de Minos, legendario rey de Creta, tuvo relaciones sexuales con un toro, como consecuencia de lo cual dio a luz al temible Minotauro, criatura con cuerpo de hombre y cabeza de toro.

[68] *Minerva con el can*: frase que ha hecho correr mucha tinta. Otis H. Green, "Celestina, Auto I: 'Minerva con el can'", *NRFH* VII (1953), pp. 470-4, al notar correctamente que la mitología antigua no habla de ninguna relación sexual de Minerva con un can, sugirió que el Ms original debía decir "con Vulcán", sugerencia aceptada en algunas ediciones posteriores de *LC*. Sin embargo, la forma más usual en el castellano de la época era *Vulcano* (lat. *Vulcanus*) aunque no faltan ejemplos de *Vulcán* (cfr. Juan Rodríguez del Padrón, *Siervo libre de amor*, ed. de Antonio Prieto, Madrid, 1976, p. 73). La enmienda propuesta no parece acep-

CAL.—No lo creo; hablillas son.
SEM.—Lo de tu abuela con el ximio, ¿fablilla fue? Testigo es el cuchillo de tu abuelo.[69]
CAL.—¡Maldito sea este necio, y qué porradas dize!
SEM.—¿Escoziόte? Lee los ystoriales,[70] estudia los filósofos, mira los poetas. Llenos están los libros de sus viles

---

table: (i) porque, según la mitología, Minerva no tuvo relaciones sexuales con Vulcano; (ii) porque el paralelismo del pasaje requiere que Minerva las tuviera con un animal como pretende el texto. Creemos que la lectura tradicional debe ser correcta y que se trata de un error intencional a base de la semblanza entre cast. *can* y lat. *Vulcanus,* error tal vez atribuido al criado presumido de clasicista para burlarse de él.

[69] *el cuchillo de tu abuelo*: la alusión al jimio, a la abuela de Calisto y al cuchillo de su abuelo representa el tercer ejemplo de bestialidad entre mujeres y animales citado por Sempronio. Se trata de uno de los pasajes más difíciles de interpretar en la obra entera, tanto por la aparente acusación de bestialidad implicando a la abuela de Calisto que Sempronio tan despreocupadamente echa en cara a su amo, como por la débil reacción de éste ante una sugerencia que, al tomarse en sentido literal, indicaría que el linaje del joven noble estaba infamado de modo espeluznante. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela,* III (Madrid, 1962), p. 277, sugirió que la observación de Sempronio representa un acto de venganza por parte del autor del Acto I, judío converso, que hubiera querido mofarse de la preocupación de la época por la limpieza de sangre. Disminuye esta probabilidad el hecho de que, tanto en el resto del Acto I como en los actos posteriores, no hay la menor alusión de parte de ninguno de los personajes a ninguna mancha que ponga en duda lo que el Argumento General denomina el "noble linaje" de Calisto. Marciales, 1985, II, p. 25, n. 42, al negar que, en vista de la debilidad de la respuesta de Calisto, pueda tratarse de una alusión tan ofensiva como las palabras usadas parecen indicar, ve en ellas un chiste inocuo derivado de un juego infantil. Sin embargo, aun suponiendo con él que *ximio* se ha de entender en el sentido entonces corriente de 'hombre negro', y que *cuchillo* es mala lección de *cuclillo* (es decir, "cornudo"), el problema no queda resuelto. La alusión de Sempronio, aun interpretada como chiste, continúa siendo un insulto insoportable dirigido por un criado a viva voz contra el linaje de Calisto. Seguramente el autor, al atribuir a Calisto tan lánguida reacción ante las palabras tan ofensivas de un criado insolente, quería mostrar cuán enajenado de la realidad estaba el mancebo a causa de su loca pasión.

[70] *los ystoriales,* esp. ant. 'los historiadores' (*DRAE*).

y malos exemplos y de las caýdas que levaron[71] los que en algo como tú las reputaron. Oye a Salomón, do dize que las mugeres y el vino hazen a los hombres renegar.[72] Conséjate con Séneca[73] y verás en qué las tiene. Escucha al Aristóteles, mira a Bernardo.[74] Gentiles, judíos, christianos y moros, todos en esta concordia están. Pero lo dicho y lo que dellas dixiere, no te contezca error de tomarlo en común,[75] que muchas hovo y ay sanctas y virtuosas y notables cuya resplandesciente corona quita el general vituperio.[76] Pero destas otras, ¿quién

[71] *levaron*: 'sufrieron'; variante medieval del mod. *llevar* (lat. *levare*).

[72] *las mugeres y el vino hazen a los hombres renegar: vinum et mulieres apostatare faciunt sapientes* (*Ecclesiasticus*, XIX, 2). La larga diatriba de Sempronio contra las mujeres que sigue pertenece a un tópico literario muy manoseado por los autores de la época. Al leerla el jurista Rojas no hubiera hallado nada extraño en ella; como señala Maclean, 1980, p. 78, no sólo los textos literarios sino el *Digesto* y otros textos legales insistían con semejantes ejemplos en la *deterior conditio* de la mujer. Recuérdese que el jurista italiano, Giovanni Nevizzano, en su famoso tratado antifeminista, *Sylvia nuptialis* (hacia 1524), citaba, traducido al latín, trozos de la diatriba de Sempronio para apoyar la tesis misógina de su propia obra.

[73] *Conséjate con Séneca*: primera alusión en la obra al nombre de Séneca, cuyas *Epistulae morales ad Lucilium* son fuente de varias sentencias citadas en el Acto I. También le citará por nombre Celestina en la escena 10 (sobre el asunto véanse J. L. Heller y R. L. Grismer ,"Seneca in the Celestinesque Novel", *HR*, XII, 1944, pp. 29-48; Karl Alfred Blüher, *Séneca en España*, Madrid, 1983, pp. 161-5; Louise Fothergill-Payne, *Seneca and Celestina* (Cambridge, 1988), *passim* —libro este último que apareció demasiado tarde para que lo utilizásemos más que fugazmente en el presente estudio.

[74] *mira a Bernardo*: como ha puesto fuera de duda el doctor F. F. R. Fernández-Armesto en una obra inédita, la alusión no es a San Bernardo de Clairvaux, sino a un pasaje misógino en la *Epistola de cura rei familiaris* de Bernardo Silvestre de Tours, cosmógrafo del siglo XII, documento erróneamente atribuido a San Bernardo durante la Edad Media, y después.

[75] *no te contezca error de tomarlo en común*: 'no caigas en el error de suponer que todas están así'.

[76] Aunque no era excepcional que los discursos misóginos incluyesen un pasaje en que se reconocía que había mujeres virtuo-

te contaría sus mentiras, sus trafagos,[77] sus cambios, su liviandad, sus lagrimillas, sus alteraciones, sus osadías, que todo lo que piensan osan sin deliberar,[78] sus dissimulaciones, su lengua, su engaño, su olvido, su desamor, su ingratitud, su inconstancia, su testimoniar,[79] su negar, su rebolver, su presunción, su vanagloria, su abatimiento, su locura, su desdén, su sobervia, su subjeción, su parlería, su golosina, su luxuria y suziedad, su miedo, su atrev[i]miento, sus hechizerías, sus embaymientos, sus escarnios, su deslenguamiento, su desvergüença, su alcahuetería? ¡Considera qué sesito está debaxo de aquellas grandes y delgadas tocas! ¡Qué pensamientos so[80] aquellas gorgueras, so aquel fausto, so aquellas largas y autorizantes[81] ropas! ¡Qué imperfición, qué alvanares debaxo de templos pintados! Por ellas es dicho: "arma del diablo, cabeça de pecado,

---

sas, la mención de "resplandeciente corona" por Sempronio hace sospechar que el primer autor, al emplear la frase, haya querido, por razones de prudencia, colocar a Isabel la Católica entre las mujeres excepcionales.

77 *trafagos*: en el sentido de *trajines,* 'negocios fatigosos'. La acentuación de la época caía en la sílaba segunda (véase Marciales, 1985, II, p. 25, n. 45). Nótese la larga acumulación de atributos diferentes de la mujer (la *frequentatio* de los tratados de retórica) tan a gusto de algunos escritores de la época (por ejemplo, Alfonso Martínez de Toledo, *Corbacho,* ed. J. González Muela, Madrid, 1970, *passim*). Sólo en el siglo XVI los tratadistas (cfr. Escalígero) condenaban como enojoso el empleo demasiado extenso de esta figura. Se ha de distinguir de la *congeries* (o *expolitio*), donde la acumulación consiste en palabras o frases sinónimas. Ambas figuras son características del estilo del primer autor; ocurren con menos frecuencia y suelen ser de menor extensión en los actos siguientes.

78 *que todo lo que piensan, osan sin deliberar*: así en todas las ediciones. No creemos que sea convincente la sugerencia de que esta frase está traspuesta por error en medio de la enumeración (véase Marciales, 1985, II, p. 25, n. 45).

79 *su testimoniar*: 'su falso testimoniar' (cfr. Covarrubias, p. 960, "levantar testimonio, es dezir causa falsa contra alguno").

80 *so*: 'bajo', 'debajo de', prep. ant.

81 *autorizantes*: 'impresionantes'; latinismo (formación sobre lat. med. *auctorisare,* 'autorizar').

destruyción de parayso."[82] ¿No has rezado en la festividad de Sant Juan, do dize: "las mugeres y el vino hazen los hombres renegar"; do dize: "ésta es la muger, antigua malicia que a Adam echó de los deleytes de parayso. Ésta el linaje humano metió en el infierno. A éssa menospreció Helías propheta, etc."?[83]

CAL.—Di, pues, esse Adam, esse Salomón, esse David, esse Aristóteles, esse Vergilio, essos que dizes,[84] ¿cómo se sometieron a ellas? ¿Soy más que ellos?

SEM.—A los que las vencieron querría que remedasses, que no a los que dellas fueron vencidos. Huye de sus engaños. ¿Sabes que fazen cosa[*s*][85] que es difícil en-

[82] *"arma del diablo..."*: es cita de las *Homiliae in diversos* de Orígenes (Castro Guisasola, p. 110). Sin duda, pertenecía al caudal de lugares comunes de la tradición misógina cuatrocentista.

[83] *ésta es la muger... Helías propheta*: es cita textual de un sermón de San Pedro Crisólogo (núm. 127) sobre la degollación de San Juan Bautista: *haec est mulieris antiqua malitia, quae Adam eiecit de paradisi deliciis..., haec humanum genus misit in infernum..., hoc malum fugit Elias propheta* (Castro Guisasola, p. 110-11). Debía ser otra cita trillada de la tradición misógina.

[84] *esse Vergilio, essos que dizes*: alusión a una historia apócrifa muy difundida en la Edad Media según la cual Virgilio fue víctima de un truco humillante planeado por una dama romana de quien estaba enamorado; ésta, habiéndole dicho que, si se metía en una cesta, ella le iría levantando hasta la ventana alta del edificio donde tenía su cámara, le dejó suspendido en la cesta entre tierra y cielo para que la muchedumbre romana se mofara de él. Nótese que, a pesar de lo que afirma Calisto, Sempronio, en el pasaje anterior, no había citado los ejemplos ni de David ni de Virgilio. Casos parecidos aparecen en otras ocasiones. Podrían ser resultado de cortes hechos en la versión manuscrita del pasaje en cuestión, sin que se acordara de hacer los cortes correspondientes en el comento subsiguiente sobre él. Pero también es posible que se trate de una técnica dialogal consciente según la cual los autores conciben el contenido de un parlamento largo que ponen ante el lector, no como versión completa de lo que el dialoguista hubiera en realidad dicho en esa ocasión, sino como muestra o resumen de sus palabras; así deberíamos entender que, entre los ejemplos de hombres que sufrieron a manos de malas mujeres, Sempronio había mencionado los casos tradicionales en cuestión, aunque no los incluye el autor en su resumen de dicho diálogo.

[85] *fazen cosa[s] que es difícil entenderlas*: 'hacen cosas cuyo motivo es difícil entender'.

tenderlas? No tienen modo, no razón, no intención. Por rigor comiençan el ofrescimiento que de sí quieren hazer. A los que meten por los agujeros denuestan en la calle. Combidan, despiden, llaman, niegan, señalan amor, pronuncian enemiga,[86] ensáñanse presto, apacíguanse luego. Quieren que adevinen lo que quieren. ¡O qué plaga! ¡O qué enojo! ¡O qué fastío es conferir con ellas más [de] aquel breve tiempo que son aparejadas [al] deleyte.

CAL.—¿Ve[s]? Mientra más me dizes y más inconvenientes me pones, más la quiero. No sé qué se es.[87]

SEM.—No es este juyzio para moços, según veo, que no se saben a razón someter, no se saben administrar.[88] Miserable cosa es pensar ser maestro el que nunca fue discípulo.[89]

CAL.—Y tú, ¿qué sabes? ¿Quién te mostró esto?

SEM.—¿Quién? Ellas, que desque[90] se descubren, assí pierden la vergüença, que todo esto y aun más a los hombres manifiestan. Ponte, pues, en la medida de honrra; piensa ser más digno de lo que te reputas; que cierto, peor estremo es dexarse hombre caer de su merescimiento que ponerse en más alto lugar que deve.[91]

[86] *pronuncian enemiga*: 'declaran enemistad'; ("Enemiga, algunas vezes vale tanto como enemistad", Covarr., p. 518).

[87] *No sé qué se es*: 'no sé de dónde proviene'; cfr. *IT1506*: "Io non so gia da che se proceda" (1973, p. 55).

[88] *administrar*: 'gobernar'; latinismo (*administrare*, 'presentar', 'manejar'). Es eco (véase la nota siguiente) de la primera parte de una sentencia del seudo-Boecio, *De scholarium disciplina*, cap. 2: *qui non novit se subjici, non novit se administrari.*

[89] *miserable cosa es...*: continuación de la traducción de la sentencia seudo-boeciana citada en la nota anterior: *miserum est enim esse magistrum, qui nunquam se novit esse discipulum* (véase también pseudo-Boecio, *De disciplina scolarium*, ed. crit. de Olga Weijers, Leiden-Köln: E. J. Brill, 1976, p. 99).

[90] *desque*: 'desde que'.

[91] *peor estremo es dexarse hombre caer de su merescimiento...*: todo este parlamento de Sempronio es de origen aristotélico, posiblemente por medio de sentencias sobre el tema atribuidas a Aristóteles en un florilegio; cfr. Castro Guisasola, p. 26: *Superbi*

CAL.—Pues, ¿quién yo para esso?

SEM.—¿Quién? Lo primero, que eres hombre y de claro ingenio. Y más, a quien la natura dotó de los mejores bienes que tuvo, conviene a saber: fermosura, gracia, grandeza de miembros, fuerça, ligereza.[92] Y allende desto, Fortuna medianamente partió contigo lo suyo en tal quantidad, que los bienes que tienes de dentro con los de fuera resplandecen. Porque, sin los bienes de fuera, de los quales la Fortuna es señora, a ninguno acaece en esta vida ser bienaventurado.[93] Y más, a constelación[94] de todos eres amado.

CAL.—Pero no de Melibea. Y en todo lo que me has gloriado, Sempronio, sin proporción ni comparación se av[e]ntaja Melibea. Miras la nobleza y antigüedad de su linaje, el grandíssimo patrimonio, el excelentíssimo ingenio, las resplandescientes virtudes, la altitud[95] y enefable gracia, la soberana hermosura, de la qual te ruego me dexes hablar un poco, por que aya algún refrigerio.[96]

---

autem... perinde quasi digni sint, res amplas et honoratas conantur ac suscipiunt (*Ética,* IV, 7; por error localiza CG el texto en el cap. 9). Desde luego, sólo conocía el primer autor los textos aristotélicos en versiones latinas o vernáculas.

92 Al enumerar los bienes de Calisto, Sempronio sigue la *división tripartita aristotélica de los bienes del hombre* —división citada con frecuencia por los escritores medievales. Los bienes físicos atribuidos a Calisto, con su énfasis en la fuerza combinada con la agilidad, son los que se consideraban deseables para un joven caballero medieval. Hernán Núñez, *Glosa,* 1512, copla 224, menciona, como "bienes de natura", "la hermosura, buena disposición, salud, ligereza de cuerpo" (fol. lxviij *v*). Recuérdese que el nombre de Calisto (gr. *καλλιστος*) significa 'hermosísimo'.

93 *Porque, sin los bienes de fuera...*: interpretación de la bienaventuranza también enteramente aristotélica (cfr. *Ética,* VII, 13; la versión del Príncipe de Viana traduce "ha necessario el bienaventurado de los bienes foranos, y del cuerpo y de la Fortuna" —*La philosofía moral del Aristótel,* Zaragoza, 1509, fol. h iij *r*.

94 *a constelación*: 'por designio de las estrellas'; alusión figurada al horóscopo de Calisto.

95 *altitud*: 'la sublimidad de alma' (cfr. lat. *altitudo animi*); ya se ha aludido en el pasaje a la alta casta social de Melibea.

96 *refrigerio*: 'alivio' (lat. bíbl. *refrigerium,* 'consuelo', 'apaciguamiento').

Y lo que te dixere será de lo descubierto: que si de lo oculto yo hablarte supiera, no nos fuera necessario altercar [97] tan miserablemente estas razones.

SEM. (*Aparte*)—¡Qué mentiras y qué locuras dirá agora este cautivo de mi amo!

CAL.—¿Cómo es esso?

SEM.—Dixe que digas; que muy gran plazer havré de lo oýr.

(*Aparte*)—Así te medre Dios, ¡cómo me será agradable esse sermón!

CAL.—¿Qué?

SEM.—Que assí me medre Dios, ¡cómo me será gracioso de oýr!

CAL.—Pues, por que ayas plazer, yo lo figuraré por partes mucho por estenso.

SEM.—¡Duelos tenemos! [98] Esto es tras lo que yo andava! De passarse havrá ya esta importunidad.

CAL.—Comienço por los cabellos. [99] ¿Vees tú las madexas del oro delgado que hilan en Arabia? Más lindos son, y no resplandecen menos. Su longura [100] hasta el postrero assiento de sus pies; después, crinados [101] y atados

[97] *altercar... estas razones*: 'cambiar, disputando... estas razones'; latinismo (*altercari*, 'reñir'); en derecho era exponer alternativamente los litigantes sus argumentos ante el juez (*DCELE*).

[98] *¡duelos tenemos!*: '¡pesar nos espera!'.

[99] *Comienço por los cabellos*: el retrato literario de Melibea sigue al pie de la letra el orden prescrito para la descripción femenina en que insistían los manuales de retórica medievales. Los críticos han sugerido posibles fuentes descriptivas de mujeres que hubieran servido de modelo para este retrato (por ejemplo, *Tristán de Leonís, Historia de duobus amantibus, Libro de buen amor, Crónica troyana,* etc.). Tratándose de un lugar común de la retórica muy usado por poetas, prosistas y tratadistas, parece inoportuno presumir que nuestro autor lo haya debido a cualquier fuente literaria particular.

[100] *longura*: 'largura'.

[101] *crinados*: probablemente 'peinados' o 'sujetados con una peineta o una venda'; lat. *crinis* significa 'cabello', sobre todo el cabello largo de la mujer, pero no puede ser éste su significado aquí donde evidentemente se refiere a un modo de arreglar el cabello femenino.

con la delgada cuerda como ella se los pone, no ha más menester para convertir los hombres en piedras.

SEM. (*Aparte*)—¡Más en asnos!

CAL.—¿Qué dizes?[102]

SEM.—Dixe que essos tales no serían cerdas de asno.

CAL.—¡Veed qué torpe, y qué comparación!

SEM. (*Aparte*)—¿Tú cuerdo?

CAL.—Los ojos, verdes, rasgados;[103] las pestañas, luengas; las cejas, delgadas y alçadas; la nariz, mediana; la boca, pequeña; los dientes, menudos y blancos; los labrios,[104] colorados y gros[s]ezuelos; el torno[105] del rostro, poco más luengo que redondo; el pecho, alto; la redondeza y forma de las pequeñas tetas, ¿quién te las podrá[106] figurar? ¡que se despereza el hombre quando las mira!; la tez, lisa, lustrosa; el cuero suyo escurece la nieve; la color, mezclada, qual ella la escogió para sí.

SEM. (*Aparte*)—¡En sus trece está el necio!

CAL.—Las manos pequeñas en mediana manera, de dulce carne acompañadas los dedos luengos, las uñas en ellas largas y coloradas, que parescen rubíes entre perlas. Aquella proporción que veer yo no pude,[107] sin duda,

102 *¿Qué dizes?*: nótese la frecuencia con que se emplea en el Acto I con fin cómico el uso terenciano del aparte.

103 *ojos rasgados*: los que tienen muy prolongada la comisura de los párpados (*DRAE*).

104 *labrios*: 'labios'; forma antigua (del lat. *labr*[*i*]*um*), sustituida en el siglo XVI por *labio* (del lat. tardío *labium*).

105 *torno*: 'trazado', 'contorno'.

106 *podrá*: así en *A, C* y *D*; las *TCs* sustituyen *podría*; *IT1506, porria*. Marciales, 1985, II, p. 29, n. 63, también corrige en *podría*. Sin embargo, hay otros casos de concurrencia entre futuro y condicional —cfr. I, 7.ª, p. 247. "¿Quién te podrá dezir lo que esta vieja hazía?".

107 *veer no pude*: el empleo del pretérito perfecto por Calisto añade peso a la opinión de que hasta el momento él había visto a Melibea de cerca una sola vez —en la huerta de ésta. La alusión a las partes ocultas del cuerpo de la muchacha era ya tópico en estas descripciones de la dama —cfr. la traducción (1496) de Eneas Silvio Piccolomini, *Historia de dos amantes* (Barcelona, 1907), donde la larguísima descripción de la hermosa Lucrecia incluye el comen-

por el bulto de fuera, juzgo incomparablemente ser mejor que la que París juzgó entre las tres deesas.[108]

SEM.—¿Has dicho?

CAL.—Quan brevemente pude.

SEM.—Puesto que sea todo esso verdad, por ser tú hombre eres más digno.

CAL.—¿En qué?

SEM.—En que ella es imperfeta, por el qual defeto desea y apetece a ti y a otro menor que tú.[109] ¿No has leýdo el filósofo do dize: "Assí como la materia apetece a la forma, así la muger al varón"?[110]

CAL.—¡O triste!; y ¿quándo veré yo esso entre mí y Melibea?

SEM.—Posible es. Y aun que la aborrezcas quanto agora la amas podrá ser, alcançándola y viéndola con otros ojos, libres del engaño en que agora estás.

CAL.—¿Con qué ojos?

SEM.—Con ojos claros.

---

to: "la fermosura de fuera manifestaua bien la de las partes secretas" (p. 4).

108 *las tres deesas*: *deesas*; 'diosas'; latinismo (*dea* + sufijo *-essa*); la forma se encuentra ya en Enrique de Villena hacia 1428 (Enrique de Villena, *La primera versión castellana de "La Eneida" de Virgilio*, ed. de Ramón Santiago Lacuesta, Anejo XXXVIII, Madrid: BRAE, 1979, p. 217). Alusión al juicio de Paris, hijo de Príamo, rey de Troya, quien tuvo que decidir cuál era la más hermosa de las tres diosas, Hera, Afrodita y Atenea.

109 *En que ella es imperfeta...*: Sempronio alude otra vez a la idea aristotélica de que la mujer es forma imperfecta del hombre.

110 *¿No has leýdo el filósofo...?*: "el filósofo", como siempre en la Edad Media, es, por antonomasia, Aristóteles. La cita, también muy trillada en la literatura misógina, repite en castellano una errónea versión latina medieval de un pasaje de la *Física*, I, 9. Aristóteles, discutiendo allí las teorías platónicas sobre la relación entre materia y forma, compara la inclinación innata de la materia a unirse con la forma con el deseo de la mujer por el varón. Como anota atinadamente *Coment.*, la cita de Sempronio, en lugar de traducir correctamente el juicio de que la mujer quiere juntarse con el hombre porque desea *ser* hombre, la interpreta como sencillo aserto de que domina en ella el deseo de juntarse con el hombre por motivos puramente sexuales. Añade el glosador, "pero aquí nuestro autor fuésse con el común error y como lo allegan comúnmente" (*Coment.*, fol. 31, n. 91).

CAL.—Y agora, ¿con qué la veo?

SEM.—Con ojos de alinde [111] con que lo poco parece mucho y lo pequeño grande. Y por que no te desesperes, yo quiero tomar esta empresa de complir tu desseo.

CAL.—¡O, Dios te dé lo que desseas! ¡Qué glorioso me es oýrte, aunque no espero que lo has de hazer.

SEM.—Antes lo haré, cierto.

CAL.—Dios te consuele. El jubón de brocado que ayer vestí, Sempronio, vístetel[o] tú.

SEM.—(*Aparte*)—Prospérate Dios por éste y por muchos más que me darás. ¡De la burla yo me llevo lo mejor! Con todo, si destos aguijones me da, traérgela he hasta la cama. ¡Bueno ando! Házelo esto que me dio mi amo; que, sin merced, impossible es obrasse bien ninguna cosa.

CAL.—No seas agora negligente.

SEM.—No lo seas tú, que impossible es fazer siervo diligente el amo perezoso. [112]

CAL.—¿Cómo as pensado de fazer esta piedad?

SEM.—Yo te lo diré. Días ha grandes que conozco, en fin desta vezindad, [113] una vieja barbuda que se dize Celes-

[111] *con ojos de alinde*: 'con ojos que agrandan las cosas'; *alinde* (ant. *alfinde* del ar. *al-hind*, '[espejo de acero] de la India') es término óptico. En el siglo XV, el Arcipreste de Talavera (1970, p. 133) enumera "espejo de alfinde para apurar el rostro" entre los artículos cosméticos de la mujer.

[112] *impossible es fazer siervo diligente...;* sentencia que ya se cita en los *Proverbios* de Fernán Pérez de Guzmán (núm. 30). Pasó a ser refrán: cfr. "El amo imprudente, hace al mozo negligente" (Correas, p. 45). Sin embargo, el latinismo *siervo* de *LC* sugiere un origen erudito. *Coment.* hizo remontar el adagio hasta Jenofonte (véase Castro Guisasola, p. 38).

[113] *en fin desta vezindad*: 'en los confines de este barrio'; primer intento de localizar la casa de Celestina. Acerca del posible significado de la frecuente e inesperada insistencia del texto en la localización de la casa donde la vieja *solía* vivir, y su poco interés por la casa donde vive durante la acción de *LC*, véase nuestro estudio. "Why did Celestina Move House?", *The Age of the Catholic Monarchs 1474-1516: Literary Studies in Honour of Keith Whinnom*, ed. por Alan Deyermond e Ian Macpherson (Liverpool University Press, 1989), pp. 162-77.

tina, hechizera, astuta, sagaz en quantas maldades ay. Entiendo que passan de cinco mill virgos [114] los que se han hecho y desecho por su auctoridad en esta cibdad. A las duras peñas promoverá y provocará [115] a luxuria si quiere.

CAL.—¿Podríala yo fablar?

SEM.—Yo te la traeré hasta acá. Por esso aparéjate; seyle gracioso; seyle franco; estudia, mientra vó yo, de le dezir tu pena tan bien como ella te dará el remedio.

CAL.—¿Y tardas?

SEM.—Ya voy. Quede Dios contigo.

CAL.—Y contigo vaya. (*Solo*)— [116] ¡O todopoderoso, perdurable Dios! Tú que guías los perdidos, y los reyes orientales por el estrella precedente a Belén truxiste y en su patria los reduxiste, humilmente te ruego que guíes a mi Sempronio, en manera que convierta mi pena y tristeza en gozo, y yo, indigno, merezca venir en el deseado fin.

[Cena 5.ª]

CEL.—¡Albricias! ¡Albricias! Elicia, ¡Sempronio, Sempronio!

ELI. (*Aparte*).—¡Ce, ce, ce! [117]

CEL. (*Aparte*)—¿Por qué?

114 *virgos*: *'virginidades'*; latinismo (*virgo*).

115 *promoverá y provocará*: apódosis en el futuro de indicativo subordinada a la hipótesis *si quiere*. La concurrencia entre futuro y condicional es frecuente en *LC*.

116 *¡O todopoderoso Dios...*: se introduce una breve parodia (nótese el estilo seudo-litúrgico) de la tradicional oración de súplica, muy frecuente en la épica y otras formas narrativas de la literatura medieval; un viajero a punto de emprender un viaje largo o peligroso, o los que se interesaban por su regreso salvo y seguro, recitaban tal oración para pedir a Dios que le protegiera de todo mal (Russell, 1978, pp. 115-58). *reduxiste*: latinismo (*reducere, reduxi*, 'devolver').

117 *¡Ce, ce, ce!*: "palabra con que llamamos y hazemos detener al que va delante" (Covarr., pp. 396-7).

ELI. (*Aparte*)—Porque está aquí Crito.[118]

CEL. (*Aparte*)—Mételo en la camarilla de las escobas. ¡Presto! Dile que viene tu primo y mi familiar.

ELI. (*Aparte*)—¡Crito, retráete áy! ¡Mi primo viene! ¡Perdida soy!

CRI. (*Aparte*)—Plázeme, no te congoxes.

SEM.—¡Madre bendita! ¡Qué desseo traygo! ¡Gracias a Dios que te me dexó ver!

CEL.—¡Fijo mío, rey mío! Turbado me has. ¡No te puedo fablar! ¡Torna, y dame otro abraço! ¿Y tres días podiste estar sin vernos? ¡Elicia! ¡Elicia! ¡Cátatle aquí!

ELI.—¿A quién, madre?

CEL.—[A] Sempronio.

ELI. (*Aparte*)—¡Ay triste! ¡Qué saltos me da el coraçón! Y ¿qué es dél?

CEL.—Vesle aquí, vesle. Yo me lo abraçaré, que no tú.

ELI.—¡Ay! ¡Maldito seas, traydor! ¡Postema y landre[119] te mate y a manos de tus enemigos mueras, y por crímines[120] dignos de cruel muerte en poder de rigurosa justicia te veas! ¡Ay! ¡Ay!

SEM.—¡Hy, hy, hy![121] ¿Qué has, mi Elicia? ¿De qué te congoxas?

ELI.—Tres días ha no me ves. ¡Nunca Dios te vea! ¡Nunca Dios te consuele ni visite! ¡Guay de la triste que en ti tiene su esperança y el fin de todo su bien!

SEM.—¡Calla, señora mía! ¿Tú piensas que la distancia del lugar es poderosa de apartar el entrañable amor,

[118] *Crito*: nombre que pertenece al repertorio de personajes menores de la comedia terenciana (cfr. *Andria* —donde es un viejo (*senex*)— y *Phormio*). Única aparición de Crito en toda la obra.

[119] *¡Postema y landre...*: maldición popular fuerte (sentido literal: 'absceso supurado y tumor glanduloso te maten'). En *LC* es más frecuente el uso de *landre* a solas.

[120] *por crímines dignos de cruel muerte...*: otro ejemplo de ironía teatral; la indignación simulada de Elicia en realidad adivina exactamente la suerte funesta que le espera a Sempronio en el Acto XII. *crímines*; con *i* postónica por analogía con *criminal*, *criminoso*.

[121] *¡hy, hy, hy!*: expresión de risa aguda.

el fuego que está en mi coraçón? Do yo vo, comigo vas, comigo estás. No te aflijas ni me atormentes más de lo que yo he padecido.[122] Mas di, ¿qué passos suenan arriba?

ELI.—¿Quién? Un mi enamorado.

SEM.—Pues créolo.

ELI.—¡Alahé, verdad es! Sube allá y verle has.

SEM.—Voy.

CEL.—¡Anda acá! Dexa essa loca, que ella es liviana y turbada de tu absencia; sácasla agora de seso. Dirá mill locuras. Ven y fablemos; no dexemos passar el tiempo en balde.

SEM.—Pues, ¿quién está arriba?

CEL.—¿Quiéreslo saber?

SEM.—Quiero.

CEL.—Una moça que me encomendó un frayle.

SEM.—¿Qué frayle?

CEL.—No lo procures.[123]

SEM.—Por mi vida, madre, ¿qué frayle?

CEL.—¿Porfías? El ministro,[124] el gordo.

SEM.—¡O desaventurada, y qué carga espera!

CEL.—Todo lo levamos. Pocas mataduras[125] as tú visto en la barriga.

SEM.—Mataduras, no; mas petreras,[126] sí.

122 Nótese que el criado emplea aquí la retórica y el vocabulario del amor cortés que ha oído a su amo emplear. ¿Lo hace sólo con intención paródica para mofarse de Elicia, o quería el autor sugerir también que un criado y una puta eran capaces de sentir el amor del mismo modo que la gente de clase alta?

123 *No lo procures*: 'no lo solicites'.

124 *ministro*: 'superior de un convento o comunidad eclesiástica' (*DRAE*).

125 *mataduras*: son las llagas que pueden causar las guarniciones en el dorso y las ijadas del caballo. Celestina quiere decir que al menos el peso del clérigo gordo no es capaz de causar heridas de este tipo durante el ayuntamiento carnal.

126 *petreras, sí*: 'petral' es la correa asida a ambos lados de la silla que ciñe el pecho de la cabalgadura; *petrera* aquí debe entenderse en el sentido de la escoriación que el mucho roce del petral deja en el pecho del caballo, lesión referida aquí por Sem-

CEL.—¡Ay, burlador!

SEM.—Dexa si soy burlador y muéstramela.

ELI.—¡Ha, don malvado! ¿Verla quieres? ¡Los ojos se te salten, que no basta a ti una ni otra! ¡Anda, véela y dexa a mí para siempre.

SEM.—¡Calla, Dios mío! ¿Y enójaste? Que ni la quiero veer a ella ni a muger nascida. A mi madre quiero fablar, y quédate a Dios.

ELI.—¡Anda, anda! ¡Vete desconoscido, y está otros tres años que no me buelvas a ver!

SEM.—Madre mía, bien ternás confiança y creerás que no te burlo. Toma el manto y vamos, que por el camino sabrás lo que, si aquí me tardasse [127] en dezirte, empediría tu provecho y el mío.

CEL.—Vamos. Elícia, quédate a Dios. Cierra la puerta. ¡A Dios, paredes! [128]

[Cena 6.ª]

SEM.—O madre mía, todas cosas dexadas aparte, solamente sé atenta y ymagina en lo que te dixere y no derrames tu pensamiento en muchas partes; que quien junto en diversos lugares le pone, en ninguno le tiene, sino por caso [129] determina lo cierto. Y quiero que sepas de mí lo que no has oýdo. Y es que jamás pude, después que mi fe contigo puse, desear bien de que no te cupiesse parte.

CEL.—Parta Dios, fijo, de lo suyo contigo; que no sin causa lo hará, siquiera porque has piedad desta pecadora de vieja. Pero di, no te detengas; que la amistad que entre ti y mí se afirma no ha menester preámbulos

---

pronio a la supuesta escoriación en la barriga y pechos de una muchacha como resultado de los esfuerzos sexuales de su cliente.

[127] *si aquí me tardasse*; ejemplo del subjuntivo en *-ase* en la hipótesis —fórmula condicional (seguida de apódosis en *-ría*) muy frecuente en *LC*.

[128] *A Dios, paredes*: alude irónicamente al refrán "A Dios, paredes, que me voy a ser santo" (Correas, p. 11).

[129] *por caso*: 'por acaso'.

ni correlarios [130] ni aparejos para ganar voluntad. Abrevia y ven al fecho, que vanamente se dize por muchas palabras lo que por pocas se puede entender.

SEM.—Assí es. Calisto arde en amores de Melibea. De ti y de mí tiene necessidad. Pues juntos nos ha menester, juntos nos aprovechemos; que conoscer el tiempo y usar el hombre de la oportunidad haze los hombres prósperos.

CEL.—Bien as dicho; al cabo estoy. Basta para mí mescer el ojo. Digo que me alegro destas nuevas, como los cirujanos de los descalabrados. [131] Y como aquéllos dañan en los principios las llagas y encarecen el prometimiento de la salud, assí entiendo yo fazer a Calisto. Alargarle he la certenidad [132] del remedio porque, como dizen, el esperança luenga aflige el coraçón, [133] y quanto él la perdiere, tanto gela promete[ré]. [134] Bien me entiendes.

SEM.—Callemos, que a la puerta estamos y, como dizen, las paredes han oýdos.

CEL.—¡Llama!

SEM.—¡Tha, tha, tha! [135]

[130] *preámbulos ni correlarios*: 'preámbulo' (lat. med. *preambulum*); *correlarios* por 'corolario' (lat. med. *corollarium*: 'proposición que no necesita prueba particular'). Celestina maneja correctamente, si bien pronunciando 'corolario' mal, estos términos eruditos.

[131] *descalabrados*: 'heridos en la cabeza'. Añade Covarr., p. 455, "y algunas vezes sinifica el hombre alocado". Alude Celestina al hecho de que el herido de cabeza, por ser trastornado, suele ser víctima fácil del cirujano nada honrado.

[132] *certenidad*: esp. mod. 'certeza', 'certidumbre'.

[133] *el esperanza luenga...*: refrán: "la esperanza luenga aflige el corazón" (Correas, p. 257).

[134] *promete[ré]*: en todas las ediciones antiguas *promete*. *SAL1570* reza *"ge la prometeré"*, corrigiendo así una errata antigua. *gela* por *sela* (o *gelo* por *selo*) es arcaísmo pronominal que sólo se encuentra en el Acto I.

[135] *¡tha, tha, tha!*: repetido, se usa el sonido para significar los golpes que se dan en la aldaba de una puerta para llamar. Es ahora, mientras que Celestina y Sempronio esperan a que se abra la puerta, cuando se dedica Pármeno a su larguísima descripción de

[Cena 7.ª]

CAL.—¡Pármeno!
PÁR.—¿Señor?
CAL.—¿No oyes, maldito sordo?
PÁR.—¿Qué es, señor?
CAL.—A la puerta llaman. ¡Corre!
PÁR.—¿Quién es?
SEM.—Abre a mí y a esta dueña.
PÁR.—Señor: Sempronio y una puta alcoholada [136a] davan aquellas porradas.
CAL.—¡Calla, calla, malvado, que es mi tía! ¡Corre, corre, abre. (*Aparte*)—Siempre lo vi, que por huyr hombre de un peligro, cae en otro mayor. Por encubrir yo este fecho de Pármeno, a quien amor o fidelidad o temor pusieran freno, [136b] caý en indignación désta, que no tiene menor poderío en mi vida que Dios.
PÁR.—¿Por qué señor, te matas? ¿Por qué, señor, te congoxas? ¿Y tú piensas que es vituperio en las orejas désta el nombre que la llamé? No lo creas; que assí se glorifica en le oýr como tú quando dizen "diestro cavallero es Calisto". Y demás, desto es nombrada y por tal título conocida. Si entre cient mugeres va y alguno dize "¡puta vieja!", sin ningún empacho luego buelve

---

la casa, persona y actividades de la vieja que durará hasta el fin de la escena 7.ª. *Coment.* observa al respecto "algunos quieren reprehender a nuestro author en que se detuvo mucho en recontar la vida de Celestina y su bivienda en esta parte, estando ella y Sempronio esperando a la puerta". Añade que hubiera sido "mejor compostura a lo natural" el haber hecho recontar Pármeno todo esto en seguida después de que Sempronio se había marchado a buscar a la vieja (fol. 38 *v*, n. 127). Téngase en cuenta, sin embargo, que estamos ante una obra compuesta para ser recitada por una sola persona, circunstancia que debía disminuir mucho, al oírla sus primeros lectores, toda conciencia del defecto mencionado por el Comentador.

136a *alcoholada*: 'alcoholar' era ennegrecer con alcohol los bordes de las pestañas, las cejas y los párpados (*DME*).

136b *a quien... pusieran freno*: entiéndase, 'a quien... le hubieran hecho intentar enfrenar mis deseos'.

la cabeça y responde con alegre cara. [137] En los combites, en las fiestas, en las bodas, en las cofradías, en los mortuorios, [138] en todos los ayuntamientos de gentes, con ella passan tiempo. Si passa por los perros, aquello suena su ladrido; si está cerca las aves, otra cosa no cantan; si cerca los ganados, balando lo pregonan; si cerca las bestias, rebuznando dizen "¡puta vieja!". Las ranas de los charcos otra cosa no suelen mentar. Si va entre los herreros, aquello dizen sus martillos. Carpinteros y armeros, herradores, caldereros, arcadores, [139] todo oficio de instrumento forma en el ayre su nombre. Cántanla los carpinteros, péynanla los peinadores, [téxenla los] texedores; [140] labradores en las huertas, en las aradas, en las viñas, en las segadas, con ella passan el afán cotidiano. Al perder en los tableros, luego suenan sus loores. Todas cosas que son fazen,

[137] *en los combites... el tal nombre representan*: sugería Stephen Gilman, *"La Celestina": arte y estructura,* Madrid, 1974, p. 266, que la extensa descripción hiperbólica de cómo no sólo grupos humanos sino las voces de los animales y los sonidos de los instrumentos usados en los afanes cotidianos repiten "¡puta vieja!" al pasar Celestina, representa un eco de un pasaje parecido en Petrarca, 1496, *De remediis,* II, *Praef.* (fol. h 3 *r*). Al ser cierto, tal reminiscencia indicaría que el autor del Acto I, al contrario de lo que se ha supuesto, también había leído el *De remediis.* Sin embargo, como explica Deyermond, 1961, pp. 63-6, no sólo son enteramente distintos los dos contextos, sino que los elementos comunes entre las dos enumeraciones son bastante reducidos: faltan en *LC,* como era de esperar, muchos ruidos referidos por Petrarca pero, más significativo, casi la mitad de los ruidos mencionados por Pármeno están ausentes del pasaje petrarquesco. Deyermond, además, nota que la enumeración de ruidos es tópico bastante frecuente en la Edad Media.

[138] *mortuorios*: 'entierros'.

[139] *arcadores* (o *arqueadores*); en el obraje de paños, los que sacuden y ahuecan la lana, arqueándola (*DRAE*).

[140] [*téxenla los*]: enmienda pedida por el paralelismo con la alusión a carpinteros y peinadores; sin duda tiene razón Marciales, 1985, II, p. 35, n. 91, al decir que el texto de este pasaje está estropeado en todas las ediciones antiguas. Sedeño escribe: "téxenla los texedores".

adoquiera que ella está, el tal nombre representa[n].[141] ¡O qué comedor de huevos asados era su marido![142] ¿Qué quieres más? Sino [que] si una piedra topa con otra, luego suena "¡puta vieja!".

CAL.—Y tú, ¿cómo lo sabes y la conosces?

PÁR.—Saberlo ha. Días grandes son passadosque mi madre, muger pobre,[143] morava en su vezindad; la qual, rogada por esta Celestina, me dio a ella por sirviente; aunque ella no me conoce por lo poco que la serví y por la mudança que la edad ha hecho.

CAL.—¿De qué la servías?

PÁR.—Señor, yva a la plaça y trayále de comer, y acompañávala; suplía en aquellos menesteres que mi tierna fuerça bastava. Pero de aquel poco tiempo que la serví, recogía la nueva memoria lo que la vejez no ha podido quitar. Tiene esta buena dueña al cabo de la cibdad, allá cerca de las tenerías, en la cuesta del río, una casa apartada, medio cayda, poco compuesta y menos abastada.[144] Ella tenía seys oficios, conviene a saber: la-

[141] *representa[n]*: 'reproducen', 'repiten'; latinismo (*repraesentare*, 'reproducir').

[142] *comedor de huevos asados*: frase difícil; en varias ediciones antiguas se sustituye *comendador* o *encomendador* por "comedor". No hay duda de que se trata de una expresión obscena. *Coment.*, fol. 36 *r*, cuyo texto reza *encomendador*, señala que la frase daba a entender que el marido de Celestina era cornudo. Marciales, 1985, II, p. 35, n. 92, sugiere que se debe entender por huevos, penes', y por assados, 'erectos'. En vista de que 'huevos' tiene el sentido tabú de 'testículos' y de que 'asados' tiene el sentido figurado de 'ardientes', dudamos que haya necesidad de acudir a tan exótica explicación. De todos modos, es cierto que Pármeno quería indicar que el difunto marido de Celestina había sido cornudo tolerante en la época en que ésta practicaba la profesión de puta.

[143] *mujer pobre*: Pármeno, con estas palabras, descubre que todavía no sabe nada de la vergonzosa fama de la que después conoceremos como doña Claudina.

[144] *Tiene esta buena dueña...*: obsérvese que esta descripción sorprendentemente detallada de la casa de la vieja está en tiempo presente en todas las ediciones. Sin embargo, en I, 10.ª, al hablar con Celestina, el mismo Pármeno indicará (p. 255) que sabe que ya no vive ella en la referida casa. A lo menos desde mediados del tercer decenio del siglo XVI coincidía la descripción de Párme-

brandera,[145] perfumera, maestra de fazer afeytes y de fazer virgos, alcahueta y un poquito hechizera. Era el primero oficio cobertura de los otros, so color del qual muchas moças, destas sirvientes, entravan en su casa a labrarse[146] y a labrar camisas y gorgueras y otras muchas cosas. Ninguna venía sin torrezno, trigo, harina, o jarro de vino, y de las otras provisiones que podían a sus amas furtar. Y aun otros furtillos de más qualidad allí se encubrían. Asaz era amiga de estudiantes y despenseros y moços de abades[147] y a éstos vendía ella aquella sangre innocente de las cuytadillas,[148] la qual ligeramente aventuravan en esfuerço de[149] la restitución que ella les prometía. Subió su fecho a más, que por medio de aquéllas comunicava con las más encerradas, hasta traher a execución su propósito. Y aquéstas, en tiempo onesto[150] como estaciones, processiones de noche, missas del gallo, missas del alva y otras secretas devociones, muchas encubiertas vi entrar en su casa. Tras ellas, hombres descalços,[151] contritos y reboçados, desatacados, que entravan allí a llorar sus pecados. ¡Qué trafagos, si piensas, traýa! Fazíase física de niños, tomava estambre de unas casas, dávalo a filar en otras por achaque de entrar en todas. Las unas "¡madre acá!", las otras "¡madre acullá!", "¡cata la vieja!", "¡ya viene el ama!" — de todas muy conocida. Con todos estos afanes, nunca passava sin missa

---

no con una 'casa de Celestina' en Salamanca que se mostraba a los visitantes (para detalles véase Menéndez y Pelayo, III, 1961, pp. 277-9). Recordaba dicha casa el famoso médico portugués, Amatus Lusitanus, al aludir a la época en que estudiaba en la universidad (hacia 1525). Para un enfoque de la cuestión véase el mencionado estudio de Russell, 1989, pp. 162-77.

145 *labrandera*: 'costurera'.

146 *a labrarse*: 'a coserse', alusión irónica a uno de los dos métodos empleados por Celestina para "fazer virgos".

147 *abades*: 'clérigos'; "en común llamamos abad a qualquiera sacerdote, reverenciándole como padre" (Covarr., p. 24).

148 *las cuytadillas*: 'las jóvenes desventuradas'.

149 *en esfuerço de*: 'a base de'.

150 *en tiempo onesto*: 'en ocasiones honestas'.

151 *hombres descalços*: sin duda alusión a los frailes descalzos.

ni bísperas, ni dexava monesterios de frayles ni de monjas; esto porque allí fazía ella sus aleluyas [152] y conciertos. Y en su casa fazía perfumes; [153] falsava estoraques, menjuý, [154] animes, [155] ámbar, algalia, polvillos, almizcles, mosquetes. Tenía una cámara llena de alambiques, de redomillas, de barrilejos de barro, de vidrio, de arambre, [156] de estaño, hechos de mill faziones. Hazía solimán, afeyte cozido, argentadas, bujelladas, cerillas, llanillas, [157] unturillas, lustres, luzentores, clarimientes, alvalinos y otras aguas de rostro, de rasuras de gamones, [158] de cortezas de [e]spantalobos, de taragun-

152 *aleluyas:* juego de palabras; además de su sentido religioso de '*laudate Dominum*', en el habla popular tiene el sentido de 'alegría' o 'cosa que alegra'.

153 *fazía perfumes:* desde aquí suelta las riendas el autor al gusto medieval por la amplificación estilística mediante la acumulación o catalogación de palabras relacionadas con un solo tema (*congeries,* 'hacinamiento', según los tratados de retórica). Amontonar así los artículos cosméticos era reconocido tópico literario. Rodrigo Cota, *Diálogo entre el amor y un viejo,* 1961, coplas 31-4, nos ofrece una lista de afeites que recuerda a veces de cerca los citados por Pármeno. Aún más parecida es la lista de perfumes, etcétera, que preparaba Mari García, la vieja alcahueta de las *Coplas de las comadres* de Rodrigo de Reinosa (Madrid, 1970), pp. 53-7, poema narrativo de fecha incierta pero probablemente de los primeros años del siglo XVI, que tiene obvia relación con *LC.* Quien desee estudiar al pormenor la naturaleza y atributos de los objetos cosméticos, hechiceriles, etc., que se hallaban en la casa de la vieja puede consultar Modesto Laza Palacios, *El laboratorio de Celestina* (Málaga, 1958). Obsérvese que en estas notas sólo comentamos los términos mencionados por Pármeno que no se hallan en el *DRAE.*

154 *menjuý*: 'benjuí'.

155 *animes:* 'anime', según Covarr., p. 122, es "resina de cierto árbol muy a propósito para perfumar la cabeça".

156 *arambre*: 'alambre'.

157 *llanillas:* según Laza Palacios se trata de "pequeñas espátulas... que sirvieron para extender sobre el paramento del rostro los afeites".

158 *rasuras de gamones*: virutas de raíces de gamón (asfódelo) que, en la medicina popular, se usaban contra las enfermedades de la piel.

tía,[159] de hieles, de agraz, de mosto, destiladas y açucaradas. Adelgazava los cueros con çumos de limones, con turvino, con tuétano de corço y de garça y otras confaciones.[160] Sacava aguas para oler, de rosas, de azahar, de jasmín, de trébol, de madreselva, [de] clavellinas, [*mosquetadas*] y almizcladas, polvorizadas con vino. Hazía lexías para enrubiar, de sarmientos, de carrasca, de centeno, de marrubios; con salitre, con alumbre y millifolia y otras diversas cosas. Y los untos y mantecas que tenía, es hastío de dezir: de vaca, de osso, de cavallos y de camellos, de culebra y de conejo, de vallena, de garça y de alcaraván y de gamo y de gato montés y de texón, de harda,[161] de herizo, de nutria. Aparejos para baños, esto es una maravilla de las yervas y raýzes que tenía en el techo de su casa colgadas: mançanilla y romero, malvaviscos, culantrillo, coronillas, flor de saúco y de mostaza, espliego y laurel blanco, tortarosa y gramonilla, flor salvaje y higueruela, pico de oro y hoja tinta.[162] Los azeytes que sacava para el rostro no es cosa de creer: de estoraque y de jazmín, de limón, de pepitas, de violetas, de menjuý, de alfócigos, de piñones, de granillo, de açofeyfas, de neguilla,[163] de altramuzes, de arvejas y de carillas y de yerva paxarera. Y un poquillo de bálsamo tenía ella en una redomilla que guardava para aquel rascuño[164] que tiene por las narizes. Esto de

159 *taraguntía*: esp. mod. 'dragontea'.

160 *confaciones*: 'confecciones'.

161 *harda*: 'ardilla'.

162 *pico de oro y hoja tinta*: deben ser los nombres populares de dos plantas que no se han logrado identificar.

163 *neguilla*: del lat. *nigella*. Según Covarr., p. 171, se llamaba también 'axenuz', o sea 'ajenuz'.

164 *aquel rascuño que tiene por las narizes*: cualquier lector de los siglos XV a XVIII reconocería en seguida que debe tratarse de la temida 'marca del diablo' o rasguño permanente que hacía el Diablo con sus garras en la cara o frente de sus adeptos. Pármeno, recordando aquí sus memorias de niño, no se da cuenta del significado del rasguño, tacha cutánea cuya presencia servía para contribuir a condenar a muerte como brujas o hechiceras a miles de viejas en todos los países de Europa.

los virgos, unos fazía de bexiga[165] y otros curava de punto. Tenía en un tabladillo, en una caxuela pintada, agujas delgadas de pelligeros y hilos de seda encerados, y colgadas allí raýzes de hoja plasma y fuste sanguino,[166] cebolla albarrana y cepacaballo. Hazía con esto maravillas, que quando vino por aquí el embaxador francés,[167] tres vezes vendió por virgen una criada que tenía.

CAL.—¡Así pudiera ciento!

PÁR.—Sí, ¡Santo Dios! Y remediava por caridad muchas huérfanas y erradas que se encomendavan a ella. Y en otro apartado tenía para remediar amores y para se querer bien.[168] Tenía huessos de coraçón de ciervo, len-

165 *bexiga*: 'vejiga'; entiéndase la vejiga (o bolsa parecida a ella) de un animal pequeño. Refiere a uno de los métodos tradicionalmente empleados por las alcahuetas para 'rehacer vírgenes'. Consistía en la inserción en la vagina de una pequeña vejiga llena de sangre. Reinosa, 1970, pp. 49-51, describe al pormenor éste y otros procedimientos empleados por su Mari García para devolver una apariencia de virginidad a las muchachas que la habían perdido; patentiza Reinosa que los métodos empleados variaban según el juicio que tenía la alcahueta de la inteligencia y experiencia sexual del amante de la cliente. Francisco Delicado, *La Lozana andaluza* (Madrid, 1969), p. 131, pone en boca del Despensero una referencia a 'la de los Ríos', mujer famosa en Roma por rehacer virginidades: "Fue muy querida de romanas. Ésta fue la que hacía la esponja llena de sangre de pichón para los virgos." Debemos esta última cita al profesor doctor Ángel Delgado Gómez.

166 *hoja plasma y fuste sanguino*: no se han podido identificar estas dos plantas.

167 *el embaxador francés*: inútil intentar identificar este embajador anónimo y posiblemente ficticio entre los muchos representantes diplomáticos franceses que llegaron a Castilla por los años en que el Acto I debió escribirse. Se trata evidentemente de un chiste burdo (y obviamente ahistórico) a expensas de los entonces impopulares franceses.

168 *para remediar amores y para se querer bien*: "remediar amores" era, mediante la magia, restaurar la potencia sexual perdida. Hacer que se quisiese bien (bienquerencia) era lo que en los manuales latinos sobre la hechicería se llamaba *philocaptio*, es decir, mediante la magia practicada contra ella por la hechicera, forzar a una víctima, a despecho suyo, a que sintiese pasión amorosa hacia un individuo. Sobre la *philocaptio* véase Russell, 1978, pp. 249-50,

gua de bívora, cabeças de codornizes, sesos de asno, tela de cavallo, mantillo de niño,[169] hava morisca,[170] guija marina,[171] soga de ahorcado,[172] flor de yedra, espina de erizo, pie de texón, granos de helecho, la piedra del nido del águila[173] y otras mill cosas. Venían a ella muchos hombres y mugeres, y a unos demandava el pan do mordían,[174] a otros de su ropa, a otros de

254-5, 261-6), e *Introducción. El tema de la magia.* Los artículos que enumera Pármeno a continuación tienen una larga historia en la literatura, en la medicina, en los procesos jurídicos contra supuestas brujas y hechiceras, y en la superstición popular en general. Nótese que muchos de ellos no sólo se usaban como maleficios, sino que se les atribuían, en manos de médicos y curanderos, propiedades curativas medicinales.

169 *mantillo de niño*; es decir, las membranas ovulares que pueden cubrir la cabeza del recién nacido y cuya presencia, según la superstición popular, indicaba que éste sería varón de excepcional fuerza y talento.

170 *hava morisca*: las habas corrientes de hoy; Arnau de Vilanova (siglo XIII) ya las colocaba entre los maleficios y *antiafrodisíacos.*

171 *guija marina*: según Cejador, debe ser la piedra imán. La sugerencia es convincente puesto que la capacidad aparentemente mágica de la piedra imán para atraer forzosamente a sí el hierro, podía convertirse, en manos de una hechicera, en instrumento supuestamente capaz de forzar la voluntad de la víctima de la *philocaptio.*

172 *soga de ahorcado:* otro artículo muy buscado por las hechiceras para los casos de *philocaptio.* Se creía que el vigor y fuerza de aquel que había sido ahorcado en la plenitud de la vida se comunicaban a la soga, aumentando de manera sobrenatural su función normal de arrastrar o atraer a sí cosas y personas.

173 *piedra del nido del águila*: piedra que se suponía guardaba otra piedra encerrada en sí y, por eso, tenía virtud especial en relación con el parto. En el laboratorio de Celestina combina esta función medicinal con una función mágica; se consideraba que el estar una piedra encerrada en otra hacía de la piedra del nido de águila un objeto más dotado de poder sobrenatural para promover la *philocaptio.*

174 *el pan do mordían*: importantísimo y temido poder mágico; dependía de la creencia de que algo de la personalidad de un individuo se transfería a los objetos con que había estado en íntimo contacto, tales como un pan medio mordido por él, artículos de ropa, cabellos, uñas cortadas, etc. Esta transferencia permitía que la hechicera, al tener tales cosas en su posesión, podía usarlas para poner una persona en relación con otra sin que la víctima del

sus cabellos; a otros pintava en la palma letras con açafrán, a otros con bermellón; a otros dava unos coraçones de cera llenos de agujas quebradas, y otras cosas en barro y en plomo hechas, muy espantables al ver. Pintava figuras, dezía palabras en tierra.[175] ¿Quién te podrá dezir lo que esta vieja fazía? Y todo era burla y mentira.[176]

CAL.—Bien está, Pármeno. Déxalo para más oportunidad. Asaz soy de ti avisado; téngotelo en gracia. No nos detengamos, que la necessidad desecha la tardança. Oye; aquélla viene rogada. Espera más que deve. Vamos, no se indigne. Yo temo, y el temor reduze la memoria y a la providencia despierta.[177] ¡Sus! Vamos, proveamos. Pero ruégote, Pármeno, la embidia de Sempronio, que en esto me sirve y complaze, no ponga impedimento en el remedio de mi vida; que si para él hovo jubón, para ti no faltará sayo. Ni pienses que tengo en menos tu consejo y aviso que su trabajo y obra. Como lo espiri-

---

hechizo se enterase. También se usaban como sustituto de la persona en cuestión con el fin de practicar los maleficios contra ella.

175 *Pintava figuras*: debe ser alusión a los signos mágicos que los magos dibujaban o pintaban para sus propósitos siniestros. *dezía palabras en tierra*: sin duda el muchacho Pármeno, sin entender lo que pasaba, había visto a Celestina conjurar al Demonio desde dentro de un cerco mágico.

176 *todo era burla y mentira*: varios críticos (notablemente, por ejemplo, Marcel Bataillon, *La Célestine selon Fernando de Rojas* [París, 1961], pp. 66-7), tomando al pie de la letra estas palabras de Pármeno, las han interpretado como juicio del mismo primer autor en el que éste habría querido indicar del modo más tajante que el laboratorio hechiceril de Celestina que se acaba de describir y, por consiguiente, los supuestos poderes mágicos de la vieja, no eran sino meros engaños que empleaba ella para promover sus malas acciones puramente humanas. En otros sitios (Russell, 1978, pp. 243-76), y en la Introducción del presente libro (pp. 71-3) hemos llamado la atención sobre los problemas e inconsistencias, tanto históricos como textuales, que ponen en duda tal interpretación.

177 *El temor reduze la memoria...*: sentencia de la quinta epístola de Séneca (*Epistulae morales*, V, 9): *timoris enim tormentum memoria reducit, providentia anticipat*, préstamo identificado por el *Coment.* (nota 128); Heller y Grismer, p. 33; Fothergill-Payne, p. 58.

tual sepa yo que precede a lo corporal y que, puesto que las bestias corporalmente trabajen más que los hombres, por esso son pensadas [178] y curadas, pero no [son] [179] amigas dellos, en la tal diferencia serán comigo en respeto de Sempronio, y, so secreto sello, pospuesto el dominio, [180] por tal amigo a ti me concedo.

PÁR.—Quéxome, Calisto, de la dubda de mi fidelidad y servicio, por los prometimientos y amonestaciones tuyas. ¿Quándo me viste, señor, embidiar, o por ningún interesse ni resabio, [181] tu provecho estorcer? [182]

CAL.—No te escandalizes; que sin dubda tus costumbres y gentil criança en mis ojos ante todos los que me sirven están. Mas como en caso tan arduo, do todo mi bien y vida pende, es necessario proveer, proveo a los contescimientos; como quiera que creo que tus buenas costumbres sobre buen natural [183] florescen, como el buen natural sea principio del artificio. [184] Y no más; sino vamos a ver la salud.

[Cena 8.ª]

CEL. (*Afuera. Aparte*)—Pasos oyo; acá descienden. Haz, Sempronio, que no lo[s] oyes. Escucha y déxame hablar lo que a ti y a mí conviene.

178 *pensadas*: 'alimentadas'; *pensar* aquí en el sentido de echar pienso a los animales.

179 *no* [*son*] *amigas dellos*: [*son*] no se halla en ninguna edición antigua pero es aceptable la opinión de Marciales, II, p. 39, n. 111, de que un copista o cajista debe haber omitido el verbo por error. *SAL1570* corrige *"pero no en amistad tenidas"*.

180 *so secreto sello, pospuesto el dominio*: entiéndase 'bajo sello secreto y desechado el dominio que el amo tiene sobre sus criados'. El sello secreto, originalmente sello pequeño de uso personal del rey; era con el que se autorizaba y cerraba una carta real para que nadie viese su contenido sino el destinatario.

181 *resabio*: 'disgusto'.

182 *estorcer*: 'arrebatar'; latinismo semántico (*extorquere*); cfr. cat. mod. *estorcer*.

183 *buen natural*: "Natural. Nombre sustantivo, vale ingenio o inclinación, como hombre de buen natural" (Covarr., p. 824).

184 *artificio*: entiéndase 'la cosa hecha con excelencia'.

SEM. (*Afuera*)—Habla.

CAL.—Pármeno, detente. ¡Ce! Escucha: que hablan éstos. Veamos en qué vivimos.[185]

CEL. (*Afuera*)—No me congoxes ni me importunes; que sobrecargar el cuidado es aguijar al animal congoxoso. Assí sientes la pena de tu amo Calisto, que parece que tú eres él y él tú, y que los tormentos son en un mismo subjeto. Pues cree que yo no vine acá por dexar este pleyto indeciso, o morir[é][186] en la demanda.

CAL.—¡O notable muger! ¡O bienes mundanos indignos de ser poseýdos de tan alto coraçón! ¡O fiel y verdadero Sempronio! ¿Has visto, mi Pármeno? ¿Oýste? ¿Tengo razón? ¿Qué me dizes, rincón de mi secreto y consejo y alma mía?

PÁR.—Protestando mi innocencia en la primera sospecha y cumpliendo con la fidelidad, porque te me concediste, hablaré. Óyeme, y el afecto no te ensorde ni la esperança del deleyte te ciegue. Tiémplate y no te apresures; que muchos con codicia de dar en el fiel, yerran el blanco.[187] Aunque soy moço, cosas he visto asaz, y el seso y la vista de las muchas cosas demuestran la experiencia.[188] De verte o de oýrte descender por la escalera parlan lo que éstos fingidamente han dicho, en cuyas falsas palabras pones el fin de tu deseo.

185 En todas las ediciones antiguas la advertencia de Calisto está colocada después del segundo aparte de Celestina. Convencen las razones que propone Marciales, 1985, II, p. 40, n. 114, para colocarla antes.

186 *morir[é]*: en todas las ediciones antiguas castellanas se lee *morir*. *IT1506* corrige: "chio non son uenuta qui per lassar questa lite indecisa: o che gliottera l'intento o uero io moriro in questa impresa" (1973, p. 65). *SAL1570* confirma el futuro.

187 *muchos con codicia de dar en el fiel...*: la frase debe ser proverbial; se refiere al blanco usado en los ejercicios de tiro o de arco. *fiel*: debe ser el centro del blanco; cfr. *IT1506*: "che molti con uolunta de dar nel stecco, falliscono el bianco" (1973, página 66).

188 *el seso y la vista... demuestran la experiencia*: entiéndase 'el entendimiento y la vista... aclaran la experiencia'; *demuestran* en el sentido jurídico del lat. *demonstratio*: declaración clara y completa.

SEM. (*Aparte. Afuera*)—Celestina, ruynmente suena lo que Pármeno dize.

CEL. (*Aparte. Afuera*)—Calla, que para la mi santiguada[189] do vino el asno vendrá el albarda. Déxame tú a Pármeno, que yo te le haré uno de nos y de lo que hoviéremos, démosle parte; que los bienes, si no son comunicados, no son bienes. Ganemos todos, partamos todos, holguemos todos. Yo te le traeré manso y benigno a picar el pan en el puño y seremos dos a dos y, como dizen, tres al mohíno.[190]

[Cena 9.ª]

CAL.—¡Pármeno!

PÁR.—¿Señor?

CAL.—¿Qué hazes, llave de mi vida? ¡Abre! ¡O Pármeno, ya la veo! ¡Sano soy, vivo só! ¡Miras qué reverenda persona, qué acatamiento! Por la mayor parte, por la philosomía es conocida la virtud interior. ¡O vejez virtuosa! ¡O virtud envejecida! ¡O gloriosa esperança de mi desseado fin! ¡O fin de mi deleytosa esperança![191] ¡O salud de mi passión, reparo de mi tormento, regeneración mía, vivificación[192] de mi vida, resurreción

189 *para la mi santiguada*: 'por mi fe'.

190 *dos a dos y... tres al mohíno*: 'de dos en dos'; es expresión para indicar que algunas personas van apareadas contra otra, especialmente en el juego. 'tres al mohíno' es refrán tomado del juego: el mohíno es el resentido porque los demás se unen para jugar contra él.

191 *¡o vejez virtuosa!... ¡o fin de mi deleytosa esperança!* Al lado de la esperada *exclamatio*, nótese el empleo en esta declaración de Calisto de la *adnominatio* (o *traductio*). Esta última figura se usaba cuando, en palabras de Cicerón, "introducimos la misma palabra repetidamente en casos diferentes" (cfr. *"vejez virtuosa"... "virtud envejecida"... "esperança de mi desseado fin"... "fin de mi deleytosa esperança"*, etc.).

192 *vivificación*: latinismo (*vivificatio*, 'lo que da vida'); se introduce aquí para servir los fines de la *adnominatio* ("vivificación... vida").

de mi muerte! Deseo llegar a ti, cobdicio besar essas manos llenas de remedio. La indignidad de mi persona lo embarga.[193] Dende aquí adoro la tierra que huellas y en reverencia tuya [*la*] beso.

CEL. (*Aparte*)—Sempronio, ¡de aquéllas vivo yo![194] ¡Los huessos que yo roý piensa este necio de tu amo de darme a comer! Pues ál le sueño; al freýr lo verá.[195] Dile que cierre la boca y comience abrir la bolsa; que de las obras dudo, quánto más de las palabras. ¡Xo, que te estriego, asna coxa![196] ¡Más avías de madrugar!

PÁR. (*Aparte*)—¡Guay de orejas que tal oyen! Perdido es quien tras perdido anda. ¡O Calisto, desaventurado, abatido, ciego! ¡Y en tierra está adorando a la más antigua y puta [vieja] que fregaron sus espaldas en todos los burdeles! ¡Deshecho es, vencido es, caýdo es! No es capaz de ninguna redención, ni consejo, ni esfuerço.

CAL.—¿Qué dezía la madre? Parésceme que pensava que le ofrescía palabras por escusar galardón.

SEM.—Assí lo sentí.

CAL.—Pues, ven comigo; trae las llaves, que yo sanaré su duda.

193 *La indignidad de mi persona lo embarga*: el cambio de intención es irónico: no obstante la hipérbole loca con que Calisto saluda a Celestina, aun a él le repugna la idea de tener que cumplir con su precipitada oferta de besar las manos de la vieja alcahueta; sale de su apuro pretendiendo que sería un acto de excesiva familiaridad; besar la tierra era acción tradicional mediante la cual el vasallo se humillaba ante su señor. Aquí tiene doble sentido: Calisto, aun en su locura, siente que besar la sucia tierra es preferible a besarle las manos a Celestina.

194 *¡de aquéllas vivo yo!*: elipsis conversacional; entiéndase '¡cómo si de semejantes palabras yo pudiese vivir!'.

195 *al freýr lo verá*: refrán, Correas, p. 29. Otra versión era "al freír de los huevos lo verá" (*Don Quijote*, I, 37, Madrid, 1973, p. 460). Quiere decir 'cuando venga la ocasión, él verá cómo son las cosas'.

196 *¡Xo, que te estriego, asna coxa!*: refrán muy antiguo, Santillana, *Refranero*, 1980, p. 178; Correas, p.252: "Jo, que te estrego, burra de mi suegro". Frase empleada por los campesinos para hacer parar a las bestias; como refrán se dice para rechazar a alguien, como aquí Celestina rechaza los halagos de Calisto.

SEM.—Bien farás, y luego vamos; que no se deve dexar crescer la yerva entre los panes, ni la sospecha en los coraçones de los amigos, sino limpiarla luego con el escardilla de las buenas obras.

CAL.—Astuto hablas. Vamos y no tardemos.

[Cena 10.ª]

CEL.—Plázeme, Pármeno, que havemos avido oportunidad para que conozcas el amor mío contigo y la parte que en mí, imérito, tienes. Y digo imérito por lo que te he oýdo dezir, de que no hago caso, porque virtud nos amonesta sufrir las tentaciones y no dar mal por mal — y especial quando somos tentados por moços, y no bien instrutos [197] en lo mundano, en que con necia lealtad pierdan a sí y a sus amos, como agora tú a Calisto. Bien te oý, y no pienses que el oýr, con los otros exteriores sesos, [198] mi vejez aya perdido. Que no sólo lo que veo [y] oyo, conozco, mas aun lo intrínseco con los intellectuales ojos penetro. [199] Has de saber, Pármeno, que Calisto anda de amor quexoso, y no lo juzgues por eso por flaco; que el amor impervio [200] todas las cosas vence. Y sabe, si no sabes, que dos conclusiones son verdaderas: la primera, que es forçoso al hombre amar a la muger, y la muger al hombre. La segunda,

[197] *instrutos*: 'instruidos'; latinismo (*instructus*).

[198] *sesos*: aquí significa 'sentidos'; latinismo (*sensus*).

[199] *aun lo intrínseco con los intellectuales ojos penetro*: 'intrínseco', latinismo (lat. med. *intrinsecus*, 'interior', 'interno'). El autor deja a Celestina manejar aquí con facilidad, para abrumar a Pármeno, el lenguaje y los conceptos propios de las Escuelas; el joven criado, nada intimidado, le responderá, cuando venga su momento, en la misma vena. El abandono de las ideas tradicionales sobre cómo debían hablar en la literatura los criados y otras personas de la clase baja es ya total.

[200] *impervio*: latinismo (*impervius*, 'impenetrable', 'irresistible'); cfr. *La Comedia Thebaida*, ed. de G. D. Trotter y Keith Whinnom, (Londres, 1968), p. 16: "¡O amor impervio!"; también, *ibid.*, p. 57.

que el que verdaderamente ama es necessario que se turbe con la dulçura del soberano deleyte, que por el Hazedor de las cosas fue puesto por que el linaje de los hombres [*se*] perpetuase, sin lo qual perescería.[201] Y no sólo en la humana especie, mas en los pesces, en las bestias, en las aves, en las reptilias; y en lo vegetativo, algunas plantas han este respeto[202] si sin interposición de otra cosa en poca distancia de tierra están puestas; en que ay determinación de hervolarios y agricultores ser machos y hembras. ¿Qué dirás a esto, Pármeno? ¡Neciuelo, loquito, angelico, perlica, simplezico! ¿Lobitos en tal gestico?[203] Llégate acá, putico, que no sabes nada del mundo ni de sus deleytes. Mas ¡rabia mala me mate si te llego a mí, aunque vieja! Que la voz tienes ronca, las barbas te apuntan; ¡mal sosegadilla deves tener la punta de la barriga!

PÁR.—¡Como cola de alacrán!

CEL.—Y aun peor; que la otra muerde sin hinchar y la tuya hincha por nueve meses.

PÁR.—¡Hy, hy, hy!

CEL.—Rieste, landrezilla,[204] fijo?

PÁR.—Calla, madre, no me culpes ni me tengas, aunque moço, por insipiente.[205] Amo a Calisto porque le devo fidelidad, por criança, por beneficios, por ser dél honrrado y bien tratado, que es la mayor cadena que el amor del servidor al servicio del señor prende, quanto lo contrario aparta. Véole perdido, y no ay cosa peor que yr tras desseo sin esperança de buen fin, y especial pensando remediar su hecho tan arduo y tan di-

201 Celestina aquí describe la función del amor todopoderoso con palabras que recuerdan las que había ya usado Sempronio en su monólogo a principios de la escena 4.ª (véase la nota 51).

202 *respeto*: 'relación'.

203 *¿Lobitos en tal gestico?*: el comento de Celestina indica que Pármeno está haciendo pucheros de disgusto que, por lo feo, recuerdan la cara del lobo.

204 *landrezilla*: dim. de 'landre'; palabra usada aquí como insulto cariñoso.

205 *insipiente*: 'necio' (lat. *insipiens*).

fícil con vanos consejos y necias razones de aquel bruto Sempronio, que es pensar sacar aradores[206] a pala y açadón. No lo puedo sufrir. Dígolo y lloro.

CEL.—Pármeno ¿tú no vees que es necedad o simpleza llorar por lo que con llorar no se puede remediar?

PÁR.—Por esso lloro. Que si con llorar fuesse possible traer a mi amo el remedio, tan grande sería el plazer de la tal esperança, que de gozo no podría llorar. Pero assí, perdida ya la esperança, pierdo el alegría y lloro.

CEL.—Llorarás sin provecho por lo que llorando estorvar no podrás, ni sanarlo presumas. ¿A otros no ha contecido esto, Pármeno?

PÁR.—Sí, pero a mi amo no le querría doliente.

CEL.—No lo es; mas aunque fuesse doliente, podría sanar.

PÁR.—No curo de[207] lo que dizes, porque en los bienes mejor es el acto que la potencia, y en los males mejor la potencia que el acto. Assí que mejor es ser sano que poderlo ser, y mejor es poder ser doliente que ser enfermo por acto y, por tanto, es mejor tener la potencia en el mal que el acto.[208]

CEL.—¡O malvado! ¡Cómo que no se te entiende! ¿Tú no sientes su enfermedad? ¿Qué has dicho hasta agora? ¿De qué te quexas? Pues burla, o di por verdad lo falso, y cree lo que quisieres; que él es enfermo por acto, y el poder ser sano es en manos desta flaca vieja.

PÁR.—¡Mas desta flaca puta vieja!

CEL.—¡Putos días vivas, vellaquillo! ¿Y cómo te atreves?

206 *aradores*: son los ácaros que se establecen bajo la epidermis, causando la sarna; el refrán "sacar el arador con pala y azadón" (Correas, p. 441) se usaba para comentar que se querían emplear métodos desmesurados con respecto al fin que se proponía.

207 *no curo de*: 'no hago caso de'.

208 La declaración de Pármeno significa que, cuando es cuestión del bien, resulta mejor poseerlo de hecho, debido a un acto positivo, que contentarse con la idea de que uno tiene la capacidad potencial para poseerlo; cuando se trata, en cambio, del mal, es mejor no convertir la capacidad en hecho. Lo que dice Pármeno aquí es traducción de un pasaje de Aristóteles, *Metafísica*, IX, 9, como señala debidamente *Coment.*, fol. 43 *r*; véase también Castro Guisasola, 1973, p. 27.

PÁR.—Como te conozco.

CEL.—¿Quién eres tú?

PÁR.—¿Quién? Pármeno, hijo de Alberto, tu compadre; que estuve contigo un mes; que te me dio mi madre quando moravas [209] a la cuesta del río cerca de las tenerías.

CEL.—¡Jesú, Jesú, Jesú! ¿Y tú eres Pármeno, hijo de la [*Claudina*]? [210]

PÁR.—Alahé, yo.

CEL.—¡Pues fuego malo te queme, que tan puta vieja era tu madre como yo! ¿Por qué me persigues, Parmenico? ¡Él es, él es, por los sanctos de Dios! Allégate a mí, ven acá; que mill açotes y puñadas te di en este mundo, y otros tantos besos. ¿Acuérdaste quando dormías a mis pies, loquito?

PÁR.—Sí, en buena fe. Y algunas vezes, aunque era niño, me subías a la cabecera y me apretavas contigo, y porque olías a vieja me fuýa de ti.

CEL.—¡Mala landre te mate! [211] ¡Y cómo lo dize el desvergonçado! Dexadas burlas y pasatiempos, oye agora, mi fijo, y escucha: que aunque a un fin soy llamada, a otro só venida y maguera [212] que contigo me aya fecho de nuevas, [213] tú eres la causa. Hijo, bien sabes como tu

[209] *quando moravas*: el pretérito imperfecto en todas las ediciones antiguas contradice el aserto anterior del mismo Pármeno (escena 7.ª), de que Celestina todavía vive en el mencionado sitio.

[210] [*Claudina*]: *A, C y D* leen "Clandiana", sin duda con inversión de la grafía *u* en *n*; en las *TCs* se sustituye con "Claudina". Aunque admitiendo que es lógicamente cuestionable, aceptamos el nombre usado en la *TC* porque fue con éste que la madre de Pármeno se hizo famosa en la literatura española.

[211] *mala landre te mate!*: 'landre' con el sentido de 'tumor' se asociaba con las bubas características de la peste; con este sentido se convirtió en corriente maldición de tipo popular (véase también la nota 119).

[212] *maguera*: 'aunque', conj. arcaica usada sólo una vez en toda la obra.

[213] *me aya fecho de nuevas*: 'haya simulado que desconocía quién eres'; 'hacerse uno de nuevas' es dar a entender con afectación y disimulo que no ha llegado a su noticia aquello que le dice otro, siendo cierto que ya lo sabía (*DRAE*).

madre, que Dios aya, te me dio viviendo tu padre, el qual, como de mí te fueste,[214] con otra ansia no murió sino con la incertedumbre de tu vida y persona, por la qual absencia algunos años de su vejez sufrió angustiosa y cuydosa vida. Y al tiempo que della passó, embió por mí y en su secreto te me encargó y me dixo, sin otro testigo sino Aquel que es testigo de todas las obras y pensamientos, y los [corazones] y entrañas escudriña, al qual puso entre él y mí que te buscasse y allegasse y abrigase. Y quando de complida edad fueses, tal que en tu vivir supieses tener manera y forma, te descubriesse a dónde dexó encerrada tal copia de oro y plata que basta más que la renta de tu amo Calisto.[215] Y porque gelo prometí y con mi promesa llevó descanso y la fe es de guardar más que a los vivos a los muertos, que no pueden hazer por sí, en pesquisa y seguimiento tuyo yo he gastado asaz tiempo y quantías hasta agora, que ha plazido [a] Aquel que todos los cuydados tiene y remedia las justas peticiones y las piadosas obras endereça, que te hallase aquí, donde solos ha tres días que sé que moras. Sin duda dolor he sentido, porque has por tantas partes vagado y peregrinado[216] que ni has havido provecho ni ganado debdo

214 *fueste*: forma del pret. perfecto de *ser* frecuente en la lengua literaria de la época al lado de *fuiste*.

215 La historia del pretendido tesoro del padre de Pármeno se destaca por su inverosimilitud y por el hecho de que, al inventarla de improviso, Celestina atribuye al muchacho una ingenuidad muy ajena al personaje que ella y los lectores ya conocen. Aunque sirva para subrayar la mendacidad y la hipocresía de la vieja, y la rapidez con que sabe adaptarse sin empacho a nuevas situaciones, la inclusión de tan improbable historieta ha de considerarse fallo artístico del primer autor. Rojas se desinteresaba de ella al continuar la obra.

216 *has por tantas partes vagado*: nótese que nada se ha dicho a la vieja de estas andanzas de Pármeno, y nada se dirá de ellas hasta el Acto XII. Se trata de otro ejemplo de la técnica celestinesca de referirse a elementos narrativos que se ha de suponer han sido mencionados fuera de la presencia del lector.

ni amistad; que, como Séneca nos dize,[217] los peregrinos tienen muchas posadas y pocas amistades porque en breve tiempo con ninguno no pueden firmar amistad; y el que está en muchos cabos no está en ninguno; ni puede aprovechar el manjar a los cuerpos que, en comiendo, se lança, ni ay cosa que más la sanidad impida que la diversidad y mudança y variación de los manjares; y nunca la llaga viene a cicatrizar, en la qual muchas melezinas se tientan, ni convalesce la planta que muchas vezes es traspuesta; ni ay cosa tan provechosa que, en llegando, [apriessa] aproveche. Por tanto, mi hijo, dexa los ímpetus[218] de la juventud y tórnate, con la doctrina de tus mayores, a la razón. Reposa en alguna parte. ¿Y dónde mejor que en mi voluntad, en mi ánimo, en mi consejo, a quien tus padres te remetieron? Y yo, assí como verdadera madre tuya, te digo, so las maldiciones que tus padres te pusieron si me fuesses inobediente, que por el presente sufras y sirvas a este tu amo que procuraste, hasta en ello haver otro consejo mío; pero no con necia lealdad, proponiendo firmeza sobre lo movible, como son estos señores deste tiempo. Y tú, gana amigos, que es cosa durable. Ten con ellos constancia. No vivas en flores.[219] Dexa los

217 *como Séneca nos dize... [apriessa], aproveche*: como señala *Coment.*, fol. 44 *r*, nota 149, todo este pasaje es traducción abreviada de la primera parte de la *Epistula* II de Séneca donde, sin embargo, el asunto discutido es enteramente diferente —se trata allí del tema de las malas consecuencias de leer demasiados libros. En todos los textos antiguos se lee el contrasentido "ni ay cosa tan provechosa que, en llegando, aproveche"; Séneca escribe *Nihil tam utile est, ut in transitu prosit* ("Nada hay tan provechoso como para poder rendir beneficios mientras está de tránsito"). Marciales, 1985, II, p. 201) evidentemente tiene razón al concluir que fue omitida una palabra al imprimirse el texto: aceptamos, pues, de modo provisional, la enmienda propuesta ("apriessa"), aunque, aun así, la frase no es traducción muy satisfactoria del latín.

218 *ímpetus*: latinismo (*impetus*, 'impulso', 'ímpetu').

219 *no vivas en flores*: 'no te sustentes con cosas que no valen nada' — flores por oposición a frutos (cfr. *Don Quijote*, 1973, I, p. 152, n. 24).

vanos prometimientos de los señores, los quales desechan la substancia de sus sirvientes con huecos y vanos prometimientos.[220] Como la sanguijuela saca la sangre, desagradescen, injurian, olvidan servicios, niegan galardón. ¡Guay de quien en palacio envejece![221] Como se escrive de la probática piscina,[222] que de ciento que entravan, sanava uno. Estos señores desde tiempo más aman a sí que a los suyos, y no yerran; los suyos ygualmente lo deven hazer. Perdidas son las mercedes, las magnificencias, los actos nobles. Cada uno déstos cativan y mezquinamente procuran su interesse con los suyos; pues aquéllos no deven menos hazer, como sean en facultades menores, sino vivir a su ley. Dígolo, fijo Pármeno, porque este tu amo, como dizen, me parece rompenecios.[223] De todos se quiere servir sin merced. Mira bien, créeme. En su casa cobra amigos, que es el mayor precio mundano; que con él no pienses tener amistad, como por la diferencia de los estados o condiciones pocas vezes contezca. Caso es ofrecido, como sabes, en que todos medremos y tú por el presente te remedies. Que lo ál que te he dicho guardado te está

[220] *Dexa los vanos prometimientos de los señores...*: la invectiva de Celestina contra "los señores de este tiempo" refleja un rencor que aparecerá en otras ocasiones en *LC*, sobre todo en boca de Areúsa.

[221] *¡Guay de quien en palacio envejece!*: refrán que relaciona la diatriba contra los señores en general con el trillado topos medieval de las maldades sufridas por quien pasa la vida como cortesano en palacio real.

[222] *la probática piscina*: latinismos bíblicos (*Est autem Ierosolymis probatica piscina*, San Juan, V, ii). Según Covarr., p. 883, se trataba de "un estanque o alberca en Jerusalén, cerca del templo, adonde las ovejas que avían de ser sacrificadas, o sus carnes, se lavavan". Los enfermos solían arrojarse a las aguas de la piscina, esperando ser hechos sanos porque se creía que un ángel bajaba de vez en cuando del cielo para remover las aguas: quien tenía la suerte de entrar en la piscina primero después de la intervención angélica sería curado. Dadas estas condiciones las curaciones eran, como recuerda Celestina, muy infrecuentes.

[223] *rompenecios*: "Persona que se aprovecha egoísta y desagradecidamente de los demás" (*DRAE*).

a su tiempo. Y mucho te aprovecharás siendo amigo de Sempronio.

PÁR.—Celestina, todo tremo de oýrte. No sé qué haga. Perplexo[224] estó. Por una parte, téngote por madre. Por otra a Calisto por amo. Riqueza desseo, pero quien torpemente sube a lo alto, más aýna caye que subió. No quer[r]ía bienes mal ganados.

CEL.—Yo sí. A tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo.[225]

PÁR.—Pues yo con ellos no viviría contento, y tengo por onesta cosa la pobreza alegre. Y aun más te digo: que no los que poco tienen son pobres, mas los que mucho dessean.[226] Y por esto, aunque más digas, no te creo en esta parte. Querría pasar la vida sin embidia, los yermos y aspereza sin temor, el sueño sin sobresalto, las injurias [sin] respuesta, las fuerças sin denuesto, las premias con resistencia.

CEL.—¡O, hijo, bien dizen que la prudencia no puede ser sino en los viejos, y tú mucho eres moço!

PÁR.—Mucho segura es la mansa pobreza.[227]

CEL.—Mas di, como [*Marón*], que la fortuna ayuda a los osados.[228] Y, demás desto, ¿quién [*es*] que tenga bienes en la república que escoja vivir sin amigos? Pues, loado Dios, bienes tienes, ¿no sabes que has me-

[224] *perplexo*: 'embrollado', 'confuso'; latinismo (*perplexus*, 'entrelazado', 'embrollado').

[225] *a tuerto o a derecho*...: refrán: Correas, p. 70, comenta que éste y dos refranes parecidos "reprehenden... a los que quieren más su interés que la justicia y lo justo".

[226] Estas dos frases de Pármeno recuerdan la última parte de la ya citada *Epistula* II de Séneca: *'Honesta'*, inquit, *'res est laeta paupertas'* [cita de Epicuro]... *Non qui parum habet, sed qui plus cupit, pauper est.*

[227] *...la mansa pobreza*: tal vez recuerdo de Mena, *Laberinto*, copla 227; "¡O vida segura la mansa pobreza"; pero se trata de un topos horaciano muy divulgado.

[228] [*Marón*]: todas las ediciones antiguas traen "mayor"; la enmienda "Marón" aparece por vez primera en SAL 1570. Puesto que las palabras siguientes de Celestina representan una conocidísima cita de *La Eneida* de Virgilio [Marón] (*audentes fortuna juvat*), dicha enmienda parece justificada.

nester amigos para los conservar? Y no pienses que tu privança con este señor te haze seguro; que quanto mayor es la Fortuna, tanto es menos segura. Y, por tanto, en los infortunios el remedio es a los amigos. ¿Y a dónde puedes ganar mejor este debdo que donde las tres maneras de amistad concurren, conviene a saber: por bien, [por] provecho, [por] deleyte?[229] Por bien, mira la voluntad de Sempronio conforme a la tuya, y la gran similitud que tú y él en la virtud tenéys. Por provecho, en la mano está, si soys concordes. Por deleyte, semejable es, como seáys en edad dispuestos para todo linaje de plazer, en que más los moços que los viejos se juntan; assí como para jugar, para vestir, para burlar, para comer y bever, para negociar amores, juntos de compañía. ¡O, si quisiesses, Pármeno, qué vida gozaríamos! Sempronio ama a Elicia, prima de Areúsa.

PÁR.—¿De Areúsa?

CEL.—De Areúsa.

PÁR.—¿De Areúsa, hija de Eliso?

CEL.—¡De Areúsa, hija de Eliso!

PÁR.—¿Cierto?

CEL.—Cierto.

PÁR.—¡Maravillosa cosa es!

CEL.—¿Pero bien te parece?

PÁR.—No cosa mejor.

CEL.—Pues tu buena dicha quiere [que] aquí está quien te la dará.

PÁR.—¡Mi fe, madre, no creo a nadie!

CEL.—Estremo es creer a todos, y yerro no creer a ninguno.[230]

PÁR.—Digo que te creo. Pero no me atrevo. Déxame.

CEL.—¡O mezquino! ¡De enfermo coraçón es no poder sufrir el bien! Da Dios havas a quien no tiene quixa-

[229] Las ideas sobre la amistad manipuladas aquí por Celestina para corromper a Pármeno se derivan de las expresadas en Aristóteles, *Etica,* VIII, 3.

[230] *Extremo es creer a todos...*: refrán (Correas, p. 215).

das.[231] ¡O simple! Dirás que adonde ay mayor entendimiento ay menor fortuna, y donde más discreción allí es menor la fortuna. Dichas son.[232]

PÁR.—¡O Celestina! Oýdo he a mis mayores que un exemplo de luxuria o avaricia mucho mal haze, y que con aquéllos deve hombre conversar que le fagan mejor, y aquéllos dexar a quien él mejores piensa hazer.[233] Y Sempronio en su exemplo no me hará mejor, ni yo a él sanaré su vicio. Y puesto que yo a lo que dizes me incline, solo yo querría saberlo, por que a lo menos por el exemplo fuese oculto el pecado. Y si hombre vencido del deleyte va contra la virtud, no se atreva a la honestad.[234]

231 *Da Dios havas a quien no tiene quixadas*: refrán; se dice por lo duro que son de masticar las habas. Según Correas, p. 147, "dicen esto contra los que no saben usar de la hacienda y poder".

232 *adonde ay mayor entendimiento... es menor la fortuna*: así en *A, C, D* y también en algunas ediciones antiguas de la *TC*. Otras reemplazan "es mayor fortuna" por "menor la fortuna", pero la repetición de "mayor" es error evidente; Celestina está tachando a Pármeno de ver las cosas al revés de lo que son. Castro Guisasola, p. 30, halló la fuente original de la sentencia en los *Magna moralia* (obra atribuida a Aristóteles), I, 8, versión latina de Lorenzo Valla: *Ubi mens plurima ac ratio ibi fortunae minimum; ubi plurima fortuna ibi mens perexigua.*

233 *Oydo he a mis mayores...*: las dos sentencias que cita Pármeno a continuación se originan en Séneca, *Epistulae,* VII, 7: *Unum exemplum luxuriae ut avaritiae multi mali facit* y, más abajo, *Cum his versare, qui te meliorem facturi sunt. Illos admitte, quos tu potes facere meliores* (VII, 8). Pero la última frase de Pármeno: "aquéllos dexar a quien él mejores piensa hacer" depende de una mala lectura del latín que hubiera reemplazado incorrectamente *amisse* ('apártate') por *admitte* ('admita'). Otra vez no sabemos si es error atribuible a un copista medieval de las *Epistulae,* al primer autor, o a un contrasentido atribuido por éste con intención al criado.

234 *a lo menos por el ejemplo fuese oculto el pecado... no se atreva a la honestad*: quiere decir Pármeno que, si acepta la oferta de Celestina con respecto a Areúsa, será a condición de que Sempronio no se entere, de modo que a lo menos el pecado del joven no se descubra en forma de público ejemplo. Como señala *Coment.* (fol. 51 *v,* nota 171), este concepto de la hipocresía como valor moral es defendido por Séneca.

CEL.—Sin prudencia hablas; que de ninguna cosa es alegre possessión sin compañía.[235] No te retrayas ni amargues, que la natura huye lo triste y apetece lo delectable. El deleyte es con los amigos en las cosas sensuales, y especial en recontar las cosas de amores, y comunicarlas: "esto hize"; "esto otro me dixo"; "tal donayre passamos"; "de tal manera la tomé"; "assí la besé"; "assí me mordió"; "assí la abracé"; "assí se allegó". ¡O qué fabla! ¡O qué gracia! ¡O qué juegos! ¡O qué besos! "¡Vamos allá!"; "¡Bolvamos acá!"; "¡Ande la música!"; "pintemos los motes, [*cantemos*] canciones, [*hagamos*] invenciones, justemos". "¿Qué cimera sacaremos, o qué letra?"[236] "Ya va a la missa." "Mañana saldrá." "Rondemos su calle." "¡Mira su carta!" "¡Vamos de noche!" "¡Tenme el escala!" "¡Aguarda a la puerta!" "¿Cómo te fue?" "¡Cata el cornudo, sola la dexa!" "¡Dale otra buelta!" "¡Tornemos allá!" Y para esto, Pármeno, ¿ay deleyte sin compañía? ¡Alahé, alahé, la que las sabe las tañe![237] Éste es el deleyte, que lo ál, mejor fazen los asnos en el prado.[238]

PÁR.—No querría, madre, me combidasses a consejo con amonestación de deleyte, como hizieron los que, cares-

[235] *de ninguna cosa es alegre possesión sin compañía*: *Nullius boni sine socio iucunda possessio est* (Séneca, *Epistulae*, VI, 4).

[236] *¿Qué cimera sacaremos, o qué letra?*: la cimera era estrictamente la divisa heráldica que el caballero traía sobre el almete; *letra* probablemente en su sentido antig. de 'letrero'. *IT1506* encontraba dificultades con el pasaje; traduce: "Che diuisa faremo? Una littera me ha mandata" (1973, p. 73). Celestina sin duda refiere al uso callejero de tales señales por parte de los amantes alegres y deseosos de impresionar a sus queridas.

[237] *la que las sabe...*; refrán, Correas, p. 180. La forma corriente era "Él que las sabe las tañe, que los otros revuélvenlas [es decir, 'las campanas']". La alcahueta cambia el pronombre inicial en femenino porque está pensando en sí como ejemplo notable de los conocimientos a que alude el refrán.

[238] *Este es el deleyte, que lo ál...*: palabras significativas de Celestina; indican la distancia que hay entre esta profesora del amor y una alcahueta vulgar; se trata de una adaptación de un aviso senequista (véase Fothergill-Payne, 1988, pp. 65-6).

ciendo de razonable fundamento, opinando,[239] hizieron sectas embueltas en dulce veneno para captar y tomar las voluntades de los flacos, y con polvos de sabroso afeto cegaron los ojos de la razón.[240]

CEL.—¿Qué es razón, loco? ¿Qué es afeto, asnillo? La discreción, que no tienes, lo determina. Y de la discreción mayor es la prudencia, y la prudencia no puede ser sin esperimiento, y la esperiencia no puede ser más que en los vi[e]jos. Y los ancianos somos llamados padres, y los buenos padres bien aconsejan a sus hijos, y especial yo a ti, cuya vida y honrra más que la mía deseo. ¿Y quándo me pagarás tú esto? Nunca, pues a los padres y a los maestros no puede ser fecho servicio ygualmente.

PÁR.—Todo me recelo, madre, de recebir dudoso consejo.

CEL.—¿No quieres? Pues dezirte he lo que dize el Sabio: al varón que con dura cerviz al que le castiga menosprecia, arrebatado quebrantamiento le verná y sanidad ninguna le consiguirá.[241] Y assí, Pármeno, me despido de ti y deste negocio.

PÁR. (*Aparte*)—Ensañada está mi madre. Duda tengo en su consejo. Yerro es no creer, y culpa creerlo todo.[242] Mas humano es confiar, mayormente en ésta que inte-

239 *opinando*: entiéndase 'conjeturando' (lat. *opinari*).

240 *Coment.* fol. 52 *v*, sugiere que el autor estaba pensando en el Islam. Gilman, 1972, pp. 348-9, pensaba en la posibilidad de una alusión a los alumbrados aunque no hay indicios de su existencia como secta en la época en cuestión. El significado de las palabras de Pármeno está por identificar.

241 *lo que dize el Sabio...*: el Sabio es Salomón; cita, traducida al pie de la letra, del *Liber proverbiorum,* XXIX i: *Viro qui corripientem dura cervice contemnit, / Repentinus ei superveniet interitus, / Et eum sanitas non sequetur.*

242 *Yerro es no creer...*: la sentencia viene del *De moribus,* que la Edad Media atribuía a Séneca. Al igual que los llamados *Proverbios de Séneca,* la mayoría de los aforismos del *De moribus* tendrían como autor a Publilio Siro (siglo I a.C.); sobre el asunto, véase Castro Guisasola, pp. 89-100, y Fothergill-Payne, 1988, pp. 5, 8, 10, 12, 16-17, 38-42 y *passim.*

resse promete, a do provecho no[s] [243] puede, allende de amor, conseguir. Oýdo he que deve hombre a sus mayores creer. Ésta ¿qué me aconseja? Paz con Sempronio. La paz no se deve negar, que bienaventurados son los pacíficos, que fijos de Dios serán llamados. [244] Amor no se deve rehuyr [*ni*] [245] caridad a los hermanos. Interesse pocos le apartan. Pues quiérola complazer y oýr. (*En alta voz*)—Madre, no se deve ensañar el maestro de la ignorancia del discípulo. Si no, raras vezes por la sciencia, que es de su natural comunicable, en pocos lugares se podría infundir. [246] Por eso, perdóname, háblame; que no sólo quiero oýrte y creerte, mas en singular merced rescibir tu consejo. Y no me lo agradezcas, pues el loor y las gracias de la ación más al dante que no al recibiente se deven dar. [247] Por esso manda, que a tu mandado mi consentimiento se humilla.

CEL.—De los hombres es errar, y bestial es la porfía. Por ende, gózome, Pármeno, que ayas limpiado las turbias telas de tus ojos y respondido al [reconocimiento], [248] discreción y engenio sotil de tu padre, cuya persona agora representada en mi memoria enternece los ojos piadosos por do tan abundantes lágrimas vees derramar. Algunas vezes, duros propósitos, como tú, defen-

243 *no*[*s*]: en *A* y *C* y *J* se lee: "no puede" que, como correctamente dice Marciales (1985, II, p. 52, n. 168), no hace sentido. *D* reza "nos", que debe ser la lección justa.

244 *bienaventurados son los pacíficos...*: *Beati pacifici: quoniam filii Dei vocabuntur* (*Mateo*, V, 9).

245 [*ni*]: falta en las *Comedias* y en *J*. La inserción de *SAL1570* debe aceptarse.

246 Entiéndase 'Si *no fuese así, raras veces y en pocos* lugares se podría transmitir el conocimiento, aunque es por su naturaleza enseñable'. *infundir*: latinismo (*infundere*, 'administrar algo a alguien').

247 *el loor... más al dante que no al recibiente se deven dar*: cfr. Aristóteles, *Ética*, IV, 4; traducido literalmente el texto griego significa "la virtud consiste más en hacer bien que en ser recipiente de él", pero el "dante" y el "recibiente" del texto celestinesco nos recuerdan que el primer autor sólo pudo conocer a Aristóteles en versión latina.

248 [reconocimiento]: *A* lee "recognoscimiento".

día, pero luego tornava a lo cierto. En Dios y en mi ánima, que en ver agora lo que has porfiado y cómo a la verdad eres reduzido, no parece sino que vivo le tengo delante. ¡O qué persona! ¡O qué hartura! [249] ¡O qué cara tan venerable! Pero callemos, que se acerca Calisto y tu nuevo amigo Sempronio, con quien tu conformidad para más oportunidad dexo; que dos en un coraçón viviendo son más poderosos de hazer y de entender. [250]

[Cena 11.ª]

CAL.—Dubda traygo, madre, según mis infortunios, de hallarte viva. Pero más es maravilla, según el deseo, de cómo llego vivo. Recibe la dádiva pobre de aquel que con ella la vida te ofrece.

CEL.—Como en el oro muy fino labrado por la mano del sotil artífice, la obra sobrepuja a la materia, assí se aventaja a tu magnífico dar la gracia y forma de tu dulce liberalidad. Y sin duda la presta dádiva su efeto ha doblado, porque la que tarda, el prometimiento muestra negar y arrepentirse del don prometido.

PÁR. (*Aparte*)—¿Qué le dio, Sempronio?

SEM. (*Aparte*)—Cient monedas de oro. [251]

PÁR (*Aparte*)—¡Hy! ¡hy! ¡hy!

SEM. (*Aparte*)—¿Habló contigo la madre?

PÁR. (*Aparte*)—Calla, que sí.

SEM. (*Aparte*)—Pues ¿cómo estamos?

249 *hartura*: 'plenitud'.

250 *dos en un coraçon viviendo*...: sentencia aristotélica; cfr. *Ética*, VIII, 2 y *passim*.

251 *cient monedas de oro*: nótese que el primer autor, fiel a su deseo de no colocar la acción de la obra en un contexto geográfico o político abiertamente peninsular, evita emplear aquí el nombre de ninguna de las monedas de oro en uso en Castilla a fines del siglo xv. Obsérvese también que cien monedas en oro, de cualquier país que fueran, representaban, en términos monetarios, una cantidad de valor muy alto y, por consiguiente, capaz de despertar la codicia aun del bienintencionado Pármeno.

PÁR. (*Aparte*)—Como quisieres, aunque estoy espantado.

SEM. (*Aparte*)—Pues calla, que yo te haré espantar dos tanto.[252]

PÁR. (*Aparte*)—¡O Dios! No ay pestilencia más eficaz que el enemigo de casa para empecer.[253]

CAL.—Ve agora, madre, y consuela tu casa. Y después ven, consuela la mía, y luego.

CEL.—Quede Dios contigo.

CAL.—Y Él te me guarde.

252 *dos tanto*: 'dos veces más'.

523 *No hay pestilencia más eficaz...*: sentencia de Boecio (*De consolatione philosophiae*, III, 5) frecuentemente repetida: *Quae uero pestis efficacior ad nocendum quam familiaris inimicus?* Como nos recuerda *Coment.*, fol. 57 *r*, se trata una vez más de una sentencia clásica que también citaban los textos al uso en las facultades de derecho. *empecer*: 'perjudicar'.

[ACTO II]

[CALISTO SEMPRONIO PÁRMENO]

Argumento del segundo auto

Partida Celestina de Calisto para su casa, queda Calisto hablando con Sempronio, criado suyo. [El] qual, como quien en alguna esperança puesto está, todo aguijarle parece tardança, embía de sí a Sempronio a solicitar [1] a Celestina para el concebido negocio. Quedan entretanto Calisto y Pármeno juntos razonando.

[Cena 1.ª]

CAL.—Hermanos míos, [2] cient monedas di a la madre. ¿Hize bien?

[1] *solicitar*: 'estimular'; latinismo (*sollicitare*, 'gitar').
[2] *Hermanos míos*...: según la *Carta* (p. 187, n. 27), con estas palabras debe empezar la continuación de Rojas. Sin embargo,

SEM.—[¡Ay],[3] sí, fiziste bien! Allende de remediar tu vida, ganaste muy gran honrra. ¿Y para qué es la fortuna favorable y próspera sino para servir a la honrra, que es el mayor de los mundanos bienes?[4] Que ést[a] es premio y galardón de la virtud[5] y por esso la damos a Dios, porque no tenemos mayor cosa que le dar; la mayor parte de la qual consiste en la liberalidad y franqueza. A ésta los duros tesoros comunicables[6] la escurescen y pierden, y la magnificencia y liberalidad la ganan y subliman. ¿Qué aprovecha tener lo que se niega aprovechar? Sin dubda te digo que es mejor el uso de las riquezas que la possesión dellas. ¡O qué glorioso es el dar! ¡O, qué miserable es el recebir! ¡Quanto es mejor el acto que la posessión (*sic*), tanto es más noble el dante que el recibiente![7] Entre los elementos, el fue-

---

parece fuera de duda que el primer autor también escribió la escena 1.ª del Acto II: en ella, se continúan citando sentencias de la *Ética* de Aristóteles (a veces a través de Séneca) tomadas, por lo visto, de la misma fuente (¿florilegio?) usada para el Acto I. Al empezar la 2.ª escena las sentencias tan frecuentemente citadas son atribuibles a otras fuentes, notablemente a Petrarca.

[3] [*¡Ay*]: *A*, por error ortográfico, lee "Hay".

[4] *la honrra... mayor de los mundanos bienes*: la sentencia es de origen aristotélico; cfr. *Ética,* IV, 3.

[5] *galardón de la virtud... damos a Dios*: otra sentencia de la *Ética,* IV, 3 "la honra es el premio de la virtud y el tributo que pagamos al bien." En el texto griego esta última palabra es *kalokagathia,* que significa excelencia tanto física como moral; se verá que, en la traducción latina seguida por nuestro autor, se había sustituido el nombre de Dios por *kalokagathia.*

[6] *los duros tesoros comunicables*: frase latinizante; *duros*: en el sentido de 'empedernidos' o 'parcos' (alusión a la riqueza no distribuida según pide la doctrina aristotélica de la magnificencia). *comunicables*: del lat. med. *communicabilis,* 'capaz de ser repartido'. Sin embargo, *IT1506,* al no entender bien el pasaje, tradujo "in communicabili", error corregido en la edición italiana de 1515.

[7] *!Quanto es mejor el acto que la posessión... el recibiente¡*: los consejos de Sempronio en este parlamento continúan siendo una serie encadenada de sentencias aristotélicas sobre la relación entre nobleza y liberalidad, todas extraídas del Libro IV de la *Ética.* Quien desee verlas identificadas al pormenor puede consultar Castro Guisasola, pp. 31-3 y *Coment.,* fols. 58 *r* - 60 *r.*

Aucto septimo.



Parmeno hijo despues delas passadas razones no he hauido tiẽpo para te dezir y mostrar el mucho amor que te tẽgo: y assi mismo como de mi boca todo el mũdo ha oydo hasta agora en ausencia biẽ de ti: la razõ no es menester repetir la: porque yo te tenia por hijo / alomenos quasi adoptiuo: t assi creya q̃ tu ymitaras al natural: y tu das me el pago en mi presencia paresciẽdo te mal quãto digo: susurrando y murmurãdo cõtra mi en presencia d̃ calisto. Biẽ pẽsaua yo q̃ despues q̃ cõcediste en mi buẽ cõsejo q̃ no hauias de tornarte atras: toda via me paresce q̃ te q̃dã reliquias vanas hablãdo por antojo mas q̃ por razõ: desechas el prouecho por cõtẽtar la lengua. Oye me sino me has oydo: t mira q̃ soy vieja: y el buen cõsejo mora enlos viejos: y de los mãcebos es propio el deleyte: biẽ creo q̃ de tu yerro sola la edad tiene culpa: espero en dios q̃ seras mejor para mi de aqui adelante: y mudaras el ruyn ꝓposito con la tierna edad: que como dizen mudan se las costumbres con la mudança del cabello y variacion: digo hijo cresciendo y viendo cosas nueuas cada dia: porque la mocedad en solo lo presente se impide y ocupa a mirar: mas la

Escena erótica (Acto VII, 3.ª). Edición de George Coci (Zaragoza, 1545).

tratar me: q̃ justicia ay pa todos z a todos ygual. tãbiẽ sere yo oyda avn
q̃ muger como vosotros muy peynados. Dexa me en mi casa cõ mi for-
tuna. z tu parmeno no piẽses q̃ soy tu catiua por saber mis secretos z mi
vida passada: z los casos q̃ nos acaescierõ a mi z a la desdichada d̃ tu ma-
dre. avn assi me trataua ella q̃ndo dios q̃ria. (Par.) no me hinches las na
rizes cõ essas memorias sino ẽbiarte he con nueuas a ella dõde mejor te
puedas q̃xar. (Ce.) elicia elicia leuãtate dessa cama: daca mi mãto presto
q̃ por los sanctos de dios pa aq̃lla justicia me vaya bramãdo como vna
loca. Que es esto: q̃ q̃rẽ dezir tales amenazas ẽ mi casa: cõ vna oueja mã
sa tenẽys vosotros manos z braueza: cõ vna gallina atada: cõ vna vieja
de sesenta años: Alla alla cõ los hõbres como vosotros: cõtra los q̃ ciñen
espada mostrad vuestras yras no contra mi flaca rueca. señal es d̃ grã couar
dia acometer a los menores z a los q̃ poco puedẽ. las suzias moscas nun
ca picã sino a los bueyes magros y flacos: los gozq̃s ladradores a los po
bres peregrinos aquexã cõ mayor impetu. si aq̃lla q̃ alli esta en aq̃lla ca-
ma me ouiesse a mi creydo: jamas q̃daria esta casa de noche sin varon: ni
dormiriamos a lũbre de pajas: pero por aguardar te: por ser te fiel pade
scemos esta soledad: z como nos veys mugeres hablays y pedis demasi
as: lo qual si hõbre sintiessedes en la posada no hariades. que como dizẽ
El duro aduersario entibia las yras y sañas. (Sẽ.) o vieja auarienta mu-
erta de sed por dinero: no seras contenta cõ la tercia parte de lo ganado:
(Ce.) que tercia parte: vete con dios de mi casa tu y essotro no de bozes
no allegue la vezindad: no me hagays salir de seso: no q̃rays que salgã a
plaça las cosas de calisto z vuestras. (Sẽ.) da bozes o gritos q̃ tu cõpli-
ras lo q̃ prometiste o compliras oy tus dias. (Eli.) mete por dio el espa-
da. Ten lo parmeno: ten lo no la mate esse desuariado. (Ce.) justicia ju-
sticia señores vezinos: justicia q̃ me matã en mi casa estos rufianes. (Sẽ).
rufianes o que: espera doña hechizera q̃ yo te hare yr al infierno con car-
tas. (Ce.) ay que me ha muerto: ay ay confession confession. (Par.) dale
dale. acaba la pues començaste que nos sentiran: muera muera. Delos



Asesinato de Celestina; fuga y prendimiento de Sempronio y Pármeno (Acto XII, 10.ª). Edición de Jacobo Cromberger [Sevilla hacia 1518-20].

go, por ser más activo, es más noble y en las esperas [8] puesto en más noble lugar. Y dizen algunos que la nobleza es una alabança que proviene de los merecimientos y antigüedad de los padres; yo digo que la agena luz nunca te hará claro si la propia no tienes. [9] Y, por tanto, no te estimes en la claridad de tu padre, [10] que tan magnífico fue, sino en la tuya. Y assí se gana la honrra, que es el mayor bien de los que son fuera del hombre. [11] De lo qual, no el malo, mas el bueno como tú, es digno que tenga perfeta virtud. Y aun más te digo: que la virtud perfeta no pone que sea fecho [condigno] honor. [12] Por ende, goza de haver seýdo

[8] *esperas*: 'esferas'. Alusión a la teoría de las esferas según Aristóteles y sus sucesores; cfr. — *Meteorología*, I, 2, (Castro Guisasola, p. 32).

[9] *Y dizen algunos...*: introduce reminiscencias de un pasaje sobre la verdadera nobleza en Boecio, *De consolatione*, III, 6: *Videtur namque esse nobilitas quaedam de meritis ueniens laus parentum... Quare splendidum te, si tuam non habes, aliena claritudo non efficit.*

[10] Primera alusión al anónimo padre de Calisto, mencionado por Sempronio como modelo de la fama y de la generosidad caballerescas. Se volverá a mencionarle, esta vez como conocido de Pleberio, en el parlamento final de Melibea (XX, 3.ª). La alusión de Sempronio no da ningún indicio de semejante relación.

[11] *Y assí se gana la honrra...*: termina Sempronio sus consejos hipócritas citando otra vez a Aristóteles. *Ética*, IV. 3 "... la honra es obviamente el mayor de los bienes externos" y, más tarde, "la honra [en griego *megalopsichia* que más bien significa 'grandeza de alma', 'magnanimidad' u 'orgullo bien fundado'], parece ser especie de corona de las virtudes; las realza y jamás puede existir sin ellas".

[12] *no pone*: en *D*, "nos pone", lección aceptada por Marciales, a nuestro juicio sin justificación. La sentencia aristotélica ha sido ciertamente estropeada en la versión celestinesca. Lo que dice el texto griego es que ningún honor hecho al hombre perfectamente virtuoso puede dar a éste más que un placer moderado debido a que los honores ofrecidos a una persona semejante jamás pueden estar al nivel de la virtud perfecta (*Ética*, IV, 3, xvii). La versión del Príncipe de Viana traduce, más o menos correctamente, "Ca de la virtud del todo perfecta no se puede assaz digna honrra recebir" (1509, fol. e i *v*). Parece que la confusión se debe a que no se ha entendido el sentido del latinismo *condigno* (lat. *condignus, 'igual-*

assí magnífico y liberal y, de mi consejo, tórnate a la cámara y reposa, pues que tu negocio en tales manos está depositado. De donde, ten por cierto, pues el comienço llevó bueno, el fin será muy mejor.

[CAL.] Vamos luego, porque sobre este negocio quiero hablar contigo más largo. [13]

[Cena 2.ª]

CAL.—Sempronio, no me parece buen consejo quedar yo acompañado y que vaya sola aquélla que busca el remedio de mi mal. Mejor será que vayas con ella y la aquexes, pues sabes que de su diligencia pende mi salud, de su tardança mi pena, de su olvido mi desesperança. Sabido eres, fiel te siento, por buen criado te tengo. Faz de manera que en sólo verte ella a ti, juzgue la pena que a mí queda y [el] fuego que me atormenta, cuyo ardor me causó no poder mostrarle la tercia parte de mi secreta enfermedad, según tiene mi lengua y sentido ocupados y consumidos. Tú, como hombre libre de tal passión, hablarla has a rienda suelta.

SEM.—Señor, querría yr por complir tu mandado, querría quedar por aliviar tu cuydado. Tu temor me aquexa, tu soledad me detiene. Quiero tomar consejo con la obediencia, que es yr y dar priessa a la vieja. Mas ¿cómo yré? Que, en viéndote solo, dizes desvaríos de hombre sin seso, sospirando, gimiendo, mal trobando, holgando con lo escuro, deseando soledad, buscando

---

mente digno'), que se ha interpretado como si significase "con digno". El "codigno" de *A* sugiere que el error se debe a los impresores de las ediciones subsiguientes; el "condigno" de *F* será, pues, correcto.

[13] *quiero hablarte más largo*: como señala Marciales (1985, II, p. 56, n. 6), puede ser frase de empalme entre la obra del primer autor y la obra de Rojas. En todas las ediciones se pone en boca de Sempronio pero, como quien abre la escena 2.ª es Calisto y las palabras atribuidas al criado son impropias de un sirviente, suponemos que la atribución a éste es errónea.

nuevos modos de pensativo [14] tormento; donde, si perseveras, o de muerto o loco no podrás escapar si siempre no te acompaña quien te allegue plazeres, diga donayres, tanga canciones alegres, cante romances, cuente ystorias, pinte motes, [15] finja cuentos, juegue a naypes, arme mates: [16] finalmente, que sepa buscar todo género de dulce passatiempo para no dexar trasponer tu pensamiento en aquellos crueles desvíos que rescebiste de aquella señora en el primer trance de tus amores. [17]

CAL.—¿Cómo? simple. ¿No sabes que alivia la pena llorar la causa, quánto es dulce a los tristes quexar su passión, quánto descanso traen consigo los quebrantados sospiros, quánto relievan [18] y diminuyen los lagrimosos gemidos el dolor? Quantos escrivieron consuelos no dizen otra cosa.

SEM.—Lee más adelante, buelve la hoja. [19] Fallarás que dizen que fiar en lo temporal y buscar materia de tris-

[14] *pensativo*: 'ensimismado'; cfr. "que medita intensamente y está absorto y embelesado" (*DRAE*).

[15] *pinte motes*: 'glose frases', tal vez alusión a un pasatiempo literario de la época. Acerca de *mote* explica *DRAE*: "Frase o tema inicial de un pasatiempo literario, generalmente dialogado y cortesano, que era frecuente entre damas y galanes de los siglos XVI y XVII y consistía en glosar y ampliar dicha frase."

[16] *arme mates*: 'prepare mates' o sea, 'juegue al ajedrez'.

[17] *el primer trance de tus amores*: nuevo indicio de que se ha de interpretar el encuentro en I, 1.ª, como el punto de partida de los amores de Calisto.

[18] *relievan*: 'remedian'.

[19] *Lee más adelante, buelve la hoja...*: frase con que Rojas señala la introducción de Petrarca en la *Comedia* como principal fuente doctrinal. Sigue inmediatamente la primera cita de una sentencia petrarquesca tomada del Liber II del *De remediis* según el texto incunable de los *Omnia opera,* Basilea, 1496 (fol. k 1 *r*): *Nam et incassum niti et tristiciae materiam aucupari: par dementia est* (fuente identificada primero por el *Coment.* fol. 60). Para toda alusión a los préstamos de Petrarca en estas notas véase siempre el indispensable estudio de Deyermond, *The Petrarchan Sources of La Celestina,* 1961. Se identifica la referida sentencia en op. cit., p. 61.

teza, que es ygual género de locura. Y aquel Macías,[20] ýdolo de los amantes, del olvido, porque [no se][21] olvidava, se quexava. En el contemplar está la pena de amor; en el olvidar el descanso. Huye de tirar cozes al aguijón. Finge alegría y consuelo y serlo ha: que muchas vezes la opinión trae las cosas donde quiere, no para que mude la verdad, pero para moderar nuestro sentido y regir nuestro juyzio.[22]

CAL.—Sempronio amigo, pues tanto sientes mi soledad, llama a Pármeno. Quedará comigo. Y de aquí adelante sey, como sueles, leal: que en el servicio del criado está el galardón del señor.

[Cena 3.ª]

PÁR.—Aquí estoy, señor.

CAL.—Yo no, pues no te veýa.[23] No te partas della, Sempronio, ni me olvides a mí, y ve con Dios. Tú, Pármeno,

[20] *Macías;* Hernán Núñez, *Glosa,* 1512, fol. xxxv *v*-xxxvi *r,* al glosar la copla 105 del *Laberinto* de Mena, da a conocer lo poco que se sabía entonces de este famoso amador castellano. Habría sido un gentilhombre de la corte de un desconocido Maestre de Calatrava que se enamoraba en vano de una doncella de la misma corte. Casada ésta, continuaba requiriéndola de amores Macías, no haciendo caso de las órdenes del Maestre ni de las protestas del marido. Finalmente fue encarcelado, siendo matado a traición en la cárcel a instancia del agraviado marido. Vino a ser considerada su historia como paradigma de la suerte que espera a las víctimas de la pasión amorosa.

[21] [*no se*]: todas las ediciones antiguas ponen "porque le olvidaba"; *SAL1570* corrige, "porque no se olvidaba". Debe aceptarse la enmienda que concuerda mejor con lo que dice Hernán Núñez sobre la historia amorosa de Macías.

[22] *finge alegría...*: cfr. *De remediis,* II, 90 D (fol. n. [5] *r*): *Finge solacium parere: solacium erit. Opinio rem quocumque uult trahit: non ut uerum mutet: sed ut iudicium regat et sensibus moderetur* (también Deyermond, 1961, p. 62).

[23] *no te veýa*: nótese el golpe al orgullo de Pármeno; el extraviado Calisto ni aun se ha fijado en la presencia de su criado predilecto.

¿qué te parece de lo que oy ha pasado? Mi pena es grande, Melibea alta, Celestina sabia y buena maestra destos negocios. No podemos errar. Tú me la has aprovado con toda tu [e]nemistad. Yo te creo: que tanta es la fuerça de la verdad que las lenguas de los enemigos trae a sí.[24] Assí que, pues ella es tal, más quiero dar a ésta cient monedas que a otra cinco.

PÁR. (*Aparte*)—¿Ya las lloras? ¡Duelos tenemos! ¡En casa se havrá de ayunar estas franquezas!

CAL.—Pues pido tu parecer, seyme agradable, Pármeno; no abaxes la cabeça al responder. Mas, como la embidia es triste, la tristeza sin lengua, puede más contigo su voluntad que mi temor.[25] ¿Qué dixiste, enojoso?

PÁR.—Digo, señor, que yrían mejor empleadas tus franquezas en presentes y servicios a Melibea, que no dar dineros a aquélla que yo me conozco; y lo que peor es, fazerte su cativo.

CAL.—¿Cómo, loco, su cativo?

PÁR.—Porque a quien dizes el secreto das tu libertad.[26]

CAL.—¡Algo dize el necio! Pero quiero que sepas que, quando ay mucha distancia del que ruega al rogado, o por gravedad de obediencia o por señorío de estado o esquividad de género,[27] como entre esta mi señora y mí, es necessario intercessor o medianero que suba de mano en mano mi mensaje hasta los oýdos de aquélla a quien yo segunda vez hablar tengo por impossible.[28] Y, pues que así es, dime si lo hecho apruevas.

[24] *tanta es la fuerça de la verdad*...: Petrarca, *De remediis*, I, 13 C (fol. b *r*), Deyermond, 1961, p. 145.

[25] *mi temor*: entiéndase 'el temor de mí'.

[26] *a quien dizes el secreto*...: refrán (Correas, p. 60).

[27] Nótese la ambigüedad de este pasaje. ¿Debemos creer que el caballero Calisto de veras siente que hay "mucha distancia" social entre él y la noble Melibea, o sólo busca manera de disculparse por haber acudido a los servicios de una alcahueta?

[28] Una prueba más de que, antes del encuentro en la huerta, no había habido contactos verbales entre Calisto y Melibea.

PÁR. (*Aparte*)—¡Apruévelo el diablo!

CAL.—¿Qué dizes?

PÁR.—Digo, señor, que nunca yerro vino desacompañado,[29] y que un inconveniente es causa y puerta de muchos.

CAL.—El dicho yo le apruevo; el propósito no entiendo.

PÁR.—Señor, porque perderse el otro día el neblí[30] fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar; la entrada, causa de la ver y hablar; la habla engendró amor;[31] el amor parió tu pena; la pena causará perder tu cuerpo y alma y hazienda.[32] Y lo que más dello siento es venir a manos de aquella trotaconventos, después de tres vezes emplumada.[33]

CAL.—Assí, Pármeno, di más deso, que me agrada, pues mejor me parece quanto más la desalabas. Cumpla comigo y emplúmenla la quarta. Desentido eres;[34] sin pena hablas; no te duele donde a mí, Pármeno.

PÁR.—Señor, más quiero que ayrado me reprehendas porque te do enojo, que arrepentido me condenes porque

[29] *Nunca yerro vino desacompañado*: refrán (Correas, p. 496, "Un yerro no se hace solo; o no viene solo").

[30] *neblí*: "éste es el señor y príncipe de las aves de la caza" (López de Ayala, p. 88).

[31] *la habla engendró amor*: Pármeno, pues, supone que fue como consecuencia de hablar Calisto con Melibea en la huerta que aquél quedaba enamorado, lo que contradice la interpretación de quien escribió el argumento del Acto I.

[32] El parlamento de Pármeno utiliza la figura retórica llamada *gradatio*: al exponer un argumento por etapas, se repite la palabra —o una forma de ella— con que se ha terminado la etapa anterior para introducir el próximo aserto. Escalígero, más tarde, compararía esta figura a una escalera.

[33] *tres vezes emplumada*: *emplumar* era castigo impuesto a las alcahuetas: "a las alcahuetas acostumbran desnudarlas del medio cuerpo arriba y, untadas con miel, las siembran de plumas menudas, que parecen monstruos, medio aves, medio mugeres" (Covarr., p. 509).

[34] *Desentido eres*: 'necio eres'.

no te di consejo;[35] pues perdiste el nombre de libre quando cautivaste[36] la voluntad.

CAL. (*Aparte*)—¡Palos querrá este vellaco!
—Di, mal criado, ¿por qué dizes mal de lo que yo adoro? Y tú, ¿qué sabes de honrra? Dime, ¿qué es amor? ¿En qué consiste buena criança, que te me vendes por discreto?; ¿no sabes que el primer escalón de locura es creerse sciente?[37] Si tú sintiesses mi dolor, con otra agua rociarías aquella ardiente llaga que la cruel frecha de Cupido me ha causado. Quanto remedio Sempronio acarrea con sus pies, tanto apartas tú con tu lengua, con tus vanas palabras. Fingiéndote fiel, eres un terrón de lisonja, bote de malicias, el mismo mesón y aposentamiento de la embidia. Que por disfamar la vieja a tuerto o a derecho, pones en mis amores desconfiança. Pues sabe que esta mi pena y flutuoso[38] dolor no se rige por razón, no quiere avisos, carece de consejo. Y si alguno se le diere, [*sea*] tal que no [a]parte ni desgozne lo que sin las entrañas no puede despegarse. Sempronio temió su yda y tu quedada. Yo quíselo todo, y assí me padezco su absencia y tu presencia. Valiera más solo que mal acompañado.[39]

PÁR.—Señor, flaca es la fidelidad que temor de pena la convierte en lisonja,[40] mayormente con señor a quien

[35] *más quiero que ayrado...*: las palabras de Pármeno parecen ser reminiscencia directa de un pasaje del discurso del cardenal al rey en Diego de San Pedro, *Cárcel de amor,* 1972, p. 130: "más queremos que airado nos reprehendas porque te dimos enojo, que no que arrepentido nos condenes porque no te dimos consejo." Muy típico del mundo al revés de *LC* es poner en boca del criado una observación que muchos lectores contemporáneos reconocerían como la del cardenal sanpedrino.

[36] *cautivaste*: en sentido intr., 'dejaste cautivar'.

[37] *el primer escalón de locura es creerse sciente...*: Petrarca, *De remediis,* I, 12 A (fol. [a 8] *v*): *sapientem se credere primus ad stulticiam gradus est.*

[38] *fluctuoso*: latinismo (*fluctuosus,* 'turbulento' como el mar).

[39] *valiera más sólo...*: refrán (Correas, p. 303).

[40] *Señor, flaca es la fidelidad...*: refrán; aparece como tal en Correas (p. 217). Debe ser de origen erudito.

dolor o afición priva y tiene ageno de su natural juyzio. Quitarse ha el velo de la ceguedad. Passarán estos momentáneos[41] fuegos. Conoscerás mis agras[42] palabras ser mejores para matar este fuerte cancre[43] que las blandas de Sempronio, que lo cevan, atizan tu fuego, abivan tu amor, encienden tu llama, añaden astillas que tenga que gastar[44] fasta ponerte en la sepultura.

CAL.—¡Calla, calla, perdido! ¡Estó yo pensando y tú filosofando! No te espero más. Saquen un cavallo, límpienle mucho, aprieten bien la cincha, porque [a]sí pasaré[45] por casa de mi señora y mi Dios.

[Cena 4.ª]

PÁR. (*Aparte. Afuera*)—¡Moços! ¿No hay moço en casa? Yo me lo havré de hazer, que a peor vernemos[46] esta

[41] *momentáneos*: 'breves'; latinismo.

[42] *agras*: antigua forma del cast. mod. 'agrias'; del lat. vulg. *acru*(*m*).

[43] *cancre*: forma popular de *cáncer* con metátesis del *-er*. Así en *A* y *C;* en *D* y las *TCs,* 'cáncer'.

[44] *que tenga que gastar*: *tenga* (que pide como sujeto *llama*) se halla en todas las ediciones antiguas; el uso latino del presente de subjuntivo en lugar del futuro de indicativo (futuro anticipado) se permitía en la lengua antigua. La interpretación de la frase causaba problemas para los traductores; el de *IT1506* escribe: "ad giongono legna que sempre le facciano abbrugiare fin che te porra nela sepultura" (1973, p. 81); *Célestine* (1527): "adjoustent alumettes à celle fin qu'il ait que brusler jusques à te mettre en sepulture" (1963, p. 56). [?] Entiéndase, 'añaden astillas que [tu fuego amoroso] tendrá que consumir hasta ponerte en la sepultura'.

[45] *porque* [*a*]*sí pasaré por casa*: en todas las ediciones (por ej., *A*) se lee 'si', pero debe ser error por un 'así' o 'assí' manuscrito. Las órdenes que da Calisto para almohazar el caballo no apoyan la idea de que él está dudando si pasar o no por la casa de Melibea. *IT1506* traduce: "uoglio passar per la strada de mia madonna e mio Dio" (1973, p. 80).

[46] *vernemos*: 'vendremos'.

vez que ser moços de espuelas.[47] ¡Andar, pase! "Mal me quieren mis comadres..."[48] ¿Rehincháys, don cavallo?[49] ¿No basta un celoso en casa? ¿O bar[r]untas a Melibea?

CAL.—¿Viene esse cavallo? ¿Qué hazes, Pármeno?

PÁR.—Señor, véesle aquí; que no está Sosia en casa.

CAL.—Pues ten esse estribo. Abre más essa puerta. Si viniere Sempronio con aquella señora, di que esperen, que presto será mi buelta.

PÁR. (*solo*)—¡Mas nunca sea! ¡Allá yrás con el diablo! A estos locos dezildes lo que les cumple, no os podrán ver. *¡Por mi ánima, que si agora le diessen una lançada en el calcañar, que saliessen más sesos que de la cabeça! Pues anda, que a mi cargo que Celestina y Sempronio te espulguen!*[50] ¡O desdichado de mí! Por ser leal, padezco mal. Otros se ganan por malos; yo me pierdo por bueno. El mundo es tal. Quiero yrme al hilo de la gente, pues a los traydores llaman discretos, a los fieles, nescios. Si yo creyera a Celestina con sus seys dozenas de años a cuestas no me maltratara Calisto. Mas esto me porná escarmiento de aquí adelante con él;

47 *moços de espuelas:* plural para concordar con 'vernemos'. El mozo de espuelas era "el que va a pie junto al estrivo del cavallero o poco delante", pero aquí significa más bien 'mozo de cuadra' (Covarr., p. 559). Pármeno protesta porque Calisto le humilla, obligándole a ejercer los cargos de un criado de categoría muy inferior a la suya.

48 El refrán completo, muy apropiado a la situación de Pármeno, reza: "mal me quieren mis comadres porque las digo las verdades; bien me quieren mis vecinas, porque las digo las mentiras" (Correas, p. 288).

49 *¿Rehincháys, don cavallo?*: las *TCs* leen "relincháys", que es la forma moderna. Es incierto si el "rehincháys" de la *Comedia* es errata (l>h), o si es otra versión de las formas antiguas, *reninchar, rinchar,* etc. Irónico empleo de la segunda persona del plural porque el airado Pármeno trata al caballo de 'don'.

50 El pasaje en cursiva es la primera adición textual introducida en la *TC* —parece ser con intención de subrayar la justificada ira y desesperación de Pármeno ante la actitud de Calisto para con él; *a mi cargo*: 'doy por cierto'.

que si dixere "comamos", yo también; si quisiere derrocar la casa, aprovarlo; si quemar su hazienda, yr por fuego. Destruya, rompa, quiebre, dañe, dé a alcahuetas lo suyo, que mi parte me cabrá; pues dizen: "a río buelto, ganancia de pescadores". Nunca más perro al molino.[51]

[51] *a río buelto... perro al molino*: se trata de dos refranes. Según Correas, p. 65, el primero era muy usado; del segundo escribe: "dicen esto a las gentes escarmentadas de lo que mal les sucedió, a semejanza de un perro que fue a lamer al molino y le apalearon" (p. 367).

[III]

[SEMPRONIO CELESTINA ELICIA]

Argumento del tercero auto

Sempronio vase a casa de Celestina, a la qual reprende por la tardança. Pónense a buscar qué manera tomen en el negocio de Calisto con Melibea. En fin sobreviene Elicia. Vase Celestina a casa de Pleberio. Queda[n] Sempronio y Elicia en casa.

SEM. (*Aparte*)—¡Qué espacio[1] lleva la barvuda! Menos sosiego trayan sus pies a la venida. A dineros pagados, braços quebrados.[2] ¡Ce! Señora Celestina, poco as aguijado.

CEL.—¿A qué vienes, hijo?

[1] *espacio*: aquí en el sentido temporal de 'lentitud', plazo invertido en hacer algo.

[2] *A dineros pagados...*: refrán (Correas, p. 11).

SEM.—Este nuestro enfermo no sabe qué pedir. De sus manos no se contenta; no se le cueze el pan.[3] Teme tu negligencia. Maldize su avaricia y cortedad porque te dio tan poco dinero.

CEL.—No es cosa más propia del que ama que la impaciencia. Toda tardança les es tormento, ninguna dilación les agrada. En un momento querrían poner en efeto sus cogitaciones;[4] antes las querrían ver concluýdas que empeçadas. Mayormente estos novicios[5] que contra qualquiera señuelo[6] buelan sin deliberación, sin pensar el daño que el cevo de su desseo trae mezclado en su exercicio y negociación para sus personas y sirvientes.

SEM.—¿Qué dizes de sirvientes? Paresce por tu razón que nos puede venir a nosotros daño deste negocio y quemarnos con las centellas que resultan deste fuego de Calisto. (*Aparte*).—¡Aun al diablo daría yo sus amores! Al primer desconcierto que vea en este negocio, no como más su pan. Más vale perder lo servido[7] que la vida por cobrallo. El tiempo me dirá qué faga; que primero que cayga del todo dará señal, como casa que se acuesta.[8] (*En voz alta*).—Si te parece, madre, guardemos nuestras

[3] *no se le cueze el pan*: refrán "con que se explica la inquietud que se tiene hasta hacer... o saber lo que se desea" (*DRAE*).

[4] *cogitaciones*: 'propósitos', 'planes'; latinismo (*cogitatio*).

[5] *novicios*: las *TCs* leen "novicios *amantes*", tal vez para moderar el juego de palabras que, en la *Comedia*, permitía ver en la declaración de Celestina una sátira no sólo contra los amantes, sino también a expensas de los novicios religiosos.

[6] *señuelo*: "figura de ave en que se ponen algunos trozos de carne para atraer el halcón remontado" (*DRAE*). Usado aquí en sentido figurado de señal falaz.

[7] *lo servido*: lo que el amo debe al criado como recompensa por el servicio ya hecho.

[8] *como casa que se acuesta...*: Castro Guisasola (p. 162) ve aquí una reminiscencia de Juan de Mena, *Coplas de los siete pecados mortales*, edición de Gladys M. Rivera (Madrid, 1982), copla 4: "Como casa envejecida / cuyo cimiento se acuesta / que amenaza y amonesta / con señales su caýda."

personas de peligro, fágase lo que se hiziere.[9] Si la oviere ogaño, si no, otro año; si no, nunca [suyo será el daño].[10] Que no ay cosa tan difícile de sufrir en sus principios, que el tiempo no la ablande y faga comportable.[11] Ninguna llaga tanto se sintió que por luengo tiempo no afloxase su tormento, ni plazer tan alegre que no le amengue su antigüedad. El mal y el bien, la prosperidad y adversidad, la gloria y pena: todo pierde con el tiempo la fuerça de su acelerado principio.[12] Pues los casos de admiración y venidos con gran desseo, tan presto como passados, olvidados. Cada día vemos novedades y las oýmos, y las passamos y dexamos atrás. Diminúyelas el tiempo; fázelas contingibles.[13] ¿Qué tanto te maravillarías si dixiesen: "la tierra tembló" o otra semejante cosa, que no olvidases luego? Assí como, "elado está el río"; "el ciego vee"; "ya muerto es tu padre"; "un rayo cayó"; "ganada es Granada";[14] "el

[9] *fágase lo que se hiziere*: nótese que el cajista de *A* no ve ningún inconveniente en representar por una f- y una h- en la misma cláusula la *f-* inicial latina de *facere*. *C* y *D* leen "hágase".

[10] [*suyo será el daño*]: según Marciales, 1985, II, p. 64, n. 5, así se terminaba el refrán que empieza con las palabras "si la oviere ogaño"; hay elipsis: entiéndase 'ogaño, [bien]'.

[11] *comportable*: 'soportable', 'llevadero'.

[12] *acelerado principio*: 'apresurado origen', latinismo (*accelero*). La declaración hondamente pesimista de Sempronio tiene sabor de sentencia, pero su autor está por identificar.

[13] *contingibles*: 'contingente'. En el vocabulario del escolasticismo medieval es adjetivo que describe algo que puede ocurrir o no según las circunstancias, a diferencia de algo que trae consigo consecuencias ciertas e inevitables. Sempronio quiere decir que, a pesar de que una novedad, al principio, *necesariamente* causa admiración, el pasar del tiempo rápidamente la hace perder esta característica obligatoria, disminuyendo su capacidad para sorprender.

[14] *ganada es Granada*: algunos críticos han supuesto que esta frase y las que la acompañan se refieren a hechos todavía no ocurridos y, por consiguiente, que el Acto III habrá sido escrito *antes* de 1492. Puesto que la lista entera (ejemplo de *amplificatio* en forma de *interpretatio*) enumera prodigios que, con el pasar del tiempo, rápidamente dejan de causar admiración, lo único que la

rey entra oy"; "el turco es vencido"; "eclipse ay mañana"; "la puente es llevada"; "aquél es ya obispo"; "a Pedro robaron"; "Ynés se ahorcó". ¿Qué me dirás, sino que a tres días passados, o a la segunda vista, no ay quien dello se maraville? Todo es assí, todo passa desta manera, todo se olvida, todo queda atrás. Pues assí será este amor de mi amo: quanto más fuere andando, tanto más diminuyendo. *Que la costumbre luenga amansa los dolores, afloxa y deshaze los deleytes, desmengua las maravillas.* [15] Procuremos provecho mientra pendiere la contienda. Y si a pie enxuto le pudiéremos remediar, lo mejor mejor es; y si no, poco a poco le soldaremos [16] el reproche o menosprecio de Melibea contra él. Donde no, más vale que pene el amo que no peligre el moço.

CEL.—Bien as dicho. Contigo estoy. Agradado me has. No podemos errar. Pero todavía, hijo, es necessario que el buen procurador [17] ponga de su casa algún trabajo, algunas fingidas razones, algunos sofísticos [18a] actos; yr y venir a juyzio, aunque reciba malas palabras del juez, siquiera, por los presentes que lo vieren, no digan

---

presencia de la frase en cuestión sugiere es que debió escribirse el Acto algunos años *después* de 1492.

15 *Que la costumbre luenga... desmengua las maravillas*: pasaje de Petrarca añadido en la *TC*. Es traducción del *De rebus familiaribus*, epistula LXIX A (1496, fol. F 4 *v*): *Consuetudo enim longior et rerum miracula extenuat et dolores lenit et minuit uoluptates; sententia* petrarquesca tomada, como muchas, no de la consulta directa del citado texto sino por medio de la *Annotatio principalium sententiarum,* o sea el Índice, de los *Opera omnia* (A5 *v*) (véase Deyermond, p. 146).

16 *poco a poco le soldaremos*: 'consolidaremos', latinismo (*solidare*); entiéndase 'poco a poco iremos haciéndole reconocer que debe dar peso al...'; así interpretan "soldaremos" las primeras traducciones italianas y francesas.

17 *procurador*: la tradicional sátira de los trucos empleados por los abogados para despilfarrar a los clientes, puesta en la experimentada boca de Celestina, haciendo a ella compararse con ellos, tiene aquí un sabor especial debido a que el autor está hablando de su propia profesión.

18a *sofísticos*: en el lat. medieval de los juristas *sophisticus* significaba 'falso' o 'capcioso'.

que se gana holgando el salario. Y assi verná cada uno a él con su pleyto, y a Celestina con sus amores.

SEM.—Haz a tu voluntad, que no será éste el primer negocio que has tomado a cargo.

CEL.—¿El primero, hijo? Pocas vírgenes, a Dios gracias, has tú visto en esta cibdad que hayan abierto tienda a vender, de quien yo no aya sido corredora de su primer hilado.[18b] En nasciendo la mochacha, la hago escrivir en mi registro para saber[19] quántas se me salen de la red. ¿Qué pensavas? ¿Avíame de mantener del viento? ¿Heredé otra herencia? ¿Tengo otra casa o viña? ¿Conócesme otra hazienda más deste oficio, de que como y bevo, de que visto y calço. En esta cibdad nascida, en ella criada, manteniendo honrra[20] como todo el mundo sabe, ¿conoscida, pues, no soy? Quien no supiere mi nombre y mi casa, tenle por estrangero.[21]

SEM.—Dime, madre, ¿qué passaste con mi compañero Pármeno quando subí con Calisto por el dinero?

CEL.—Díxele el sueño y la soltura[22] y cómo ganaría más con nuestra compañía que con las lisonjas que dize a

[18b] *corredora de su primer hilado*: 'corredora' es la que por oficio interviene en las compras y ventas; en el habla popular significaba también 'alcahueta'. Por "primer hilado" entiéndase 'primera penetración sexual'.

[19] *para saber*: las *TCs* sustituyen, para aclarar mejor el sentido de "para saber", "*y esto para que yo sepa*".

[20] *manteniendo honrra*: la insistencia de Celestina en su honra aquí y en otros pasajes de la obra es ejemplo notable de cómo en ella el mundo de las capas bajas suele convertirse en espejo satírico de los valores sociales de las clases altas.

[21] *Quien no supiere... tenle por estrangero*: la observación de Celestina debe añadirse a las otras referencias llamando atención sobre la casa o casas de la vieja en la ciudad.

[22] *el sueño y la soltura*: significa 'referir con libertad y sin reserva todo lo que se ofrece, aun en las cosas inmodestas' (*DRAE*).

En el diálogo en cuestión entre Celestina y Pármeno tal como aparece en I, 10.ª, en realidad la vieja no comunica a Pármeno las cosas que menciona aquí — aunque muy bien hubiera podido hacerlo, dado el contexto. Es otro ejemplo de la incorporación en la obra de alusiones a materia dialogada que se supone mencionada en ausencia del lector.

su amo; cómo viviría siempre pobre y baldonado si no mudava el consejo; que no se hiziesse sancto a tal perra vieja[23] como yo. Acordéle quién era su madre por que no menospreciase mi oficio; por que, queriendo de mí dezir mal, tropeçasse primero en ella.

SEM.—¿Tantos días ha que le conoces, madre?

CEL.—Aquí está Celestina que le vido nascer y le ayudó a criar. Su madre y yo, uña y carne. Della aprendí todo lo mejor que sé de mi oficio. Juntas comíamos, juntas dormíamos, juntas havíamos nuestros solazes, nuestros consejos y conciertos. En casa y fuera como dos hermanas; nunca blanca[24] gané en que no toviesse su meytad. Pero no vivía yo engañada[25] si mi fortuna quisiera que ella me durara. ¡O muerte, muerte![26] ¡A quántos privas de agradable compañía! ¡A quántos desconsuela tu enojosa visitación! Por uno que comes con tiempo, cortas mil en agraz. Que, siendo ella viva, no

23 *tal perra vieja...*: alusión indirecta al viejo refrán "al perro viejo no cuz cuz" (Correas, p. 57), que aparece ya en los refraneros de Santillana y de Vallès y que significa en su forma tradicional que al astuto no se le engaña con palabras blandas.

24 *blanca*: moneda castellana de vellón que teóricamente valía medio maravedí. Se notará que Rojas, al contrario del primer autor, emplea por descuido un término monetario que deja ver que la acción pasa en Castilla. *IT1506* sustituye 'quattrino', la moneda italiana de menos valor; la traducción francesa de 1527 pone 'denier'.

25 *no vivía yo engañada si mi fortuna quisiera...*: el imperf. indic. con sentido condicional dependiente de una hipótesis en subjuntivo condicional ("si... quisiera"), se admitía en la lengua antigua. No creemos necesaria, pues, la enmienda de Marciales (1985, II, p. 66, n. 17) que introduce un indic. condicional "bivría". *engañada*: entiéndase, 'desengañada'.

26 *¡O muerte, muerte!*: estas palabras introducen una corta sátira del tradicional *planctus* o lamento por un muerto (un gran personaje, un pariente, un amigo, etc.) frecuente en la literatura del siglo XV. Su empleo aquí es ambiguo. Por una parte ridiculiza el *planctus* el hecho de que su sujeto es la bruja Doña Claudina, pero, al mismo tiempo, humaniza a Celestina, pintándola como aparentemente capaz de sentir verdadero pesar al acordarse de su antigua comadre.

fueran estos mis passos desacompañados. ¡Buen siglo aya,[27] que leal amiga y buena compañera me fue![28] *Que jamás me dexó hazer cosa en mi cabo, estando ella presente. Si yo traýa el pan, ella la carne; si yo ponía la mesa, ella los manteles. No loca, no fantástica ni presumptuosa, como las de agora. En mi ánima, descubierta se yva hasta el cabo de la ciudad con su jarro en la mano, que en todo el camino no oýa peor de "¡Señora Claudina!" Y aosadas,*[29] *que otra conoscía peor el vino y qualquier mercaduría. Quando pensava que no era llegada, era de buelta. Allá la combidavan, según el amor todos le tenían. Que jamás bolvía sin ocho o diez gostaduras,*[30] *un açumbre*[31] *en el jarro y otro en el cuerpo. Ansí le fiavan dos o tres arrobas*[32] *en veces, como sobre una taça de plata. Su palabra era prenda de oro en quantos bodegones avía. Si ývamos por la calle, dondequiera que oviéssemos sed entrávamos en la primera taverna; luego mandava echar medio açumbre para mojar la boca. Mas a mi cargo,*[33] *que no le quitaron la toca por ello, sino quanto la rayavan en su*

[27] *¡buen siglo aya...!*: entiéndase 'que todo le pase bien en el otro mundo'; en el lat. ecl. *seculum futurum* significa el otro mundo.

[28] La larga adición inyectada en la *TC* está motivada por un evidente deseo de amplificar el retrato de Doña Claudina. Se lo hace insistiendo principalmente en la dedicación al vino de la vieja bruja, característica de las *lenas* de la comedia latina (Lida de Malkiel, 1962, pp. 536-7) y que se trasladó a las comedias humanísticas italianas. *en mi cabo*: 'a mis solas'.

[29] *aosadas*: 'ciertamente'; "es un término muy usado para asegurar y esperar de cierto una cosa, y vale tanto como: osaría yo apostar" (Covar., p. 129).

[30] *gostaduras*: 'gustaduras'.

[31] *açumbre*: el azumbre = 2.016 litros.

[32] *arrobas*: la arroba como medida de peso valía 11.501 kg, pero Celestina evidentemente piensa aquí en ella como medida de líquidos. El peso de la arroba en ese caso variaba mucho según la región y el tipo de líquido.

[33] *a mi cargo*: 'yo aseguro'.

taja,[34] *y andar adelante.*[35] Si tal fuesse *agora* su hijo, a mi cargo que tu amo quedasse sin pluma y nosotros sin quexa. Pero yo le haré de mi fierro,[36] si vivo. Yo le contaré en el número de los míos.

SEM.—¿Cómo has pensado hazerlo, que es un traydor?

CEL.—A esse tal dos alevosos.[37] Haréle aver a Areúsa. Será de los nuestros. Darnos ha lugar a tender las redes sin embaraço por aquellas doblas[38] de Calisto.

SEM.—¿Pues crees que podrás alcançar algo de Melibea? ¿Ay algún buen ramo?[39]

CEL.—No ay çurujano que a la primera cura juzgue la herida. Lo que yo al presente veo te diré: Melibea es hermosa, Calisto loco y franco. Ni a él penará gastar, ni a mi andar. ¡Bulla moneda y dure el pleyto lo que durare! Todo lo puede el dinero;[40] las peñas quebranta, los ríos passa en seco. No ay lugar tan alto que un asno cargado de oro no le suba.[41] Su desatino y ardor basta

[34] *la rayavan en su taja*: 'la marcaban en su tarja'. *Tarja* es el palo en el que se va marcando con una muesca lo que un cliente saca o compra.

[35] *y andar adelante*: 'e irse sin más'.

[36] *de mi fierro*: 'de mi calaña'; cfr. Covarr., p. 687: "hierro. Señal que se echa a los cavallos castiços y de raça".

[37] *a esse tal dos alevosos*: alusión al viejo refrán "a un traidor dos alevosos" (Santillana, *Refranero,* 1980, p. 41); significa que, para vencer a un solo traidor (Pármeno), bastará ampliamente la astucia reunida de otros dos de la misma estirpe (Celestina y Sempronio).

[38] *doblas*: nombre genérico de las monedas de oro de varios tipos en uso en Castilla durante la Edad Media. Se notará que Rojas aquí emplea otra vez, probablemente sin darse cuenta, un término monetario que descubre que la acción de *LC* debe pasar en Castilla (véase la nota 24).

[39] *buen ramo*: 'señal buena'; los que tenían vino a vender solían indicarlo colocando un ramo donde los transeúntes lo podían ver (Correas, p. 426).

[40] *todo lo puede el dinero*: refrán (Correas, p. 158), pero las observaciones de Celestina sobre el poder del dinero que lo siguen reflejan un *topos* literario muy cultivado en la Edad Media, y después.

[41] *No ay lugar tan alto...*: Petrarca, *De remediis,* I, XXXV B 2-3 (fol. [c 6] *r*): *Nullum inexpugnabilem locum esse: in quem*

para perder a sí y ganar a nosotros. Esto he sentido, esto he calado, esto sé dél y della, esto es lo que nos ha de aprovechar. A casa voy de Pleberio. Quédate a Dios.[42] Que aunque esté brava Melibea, no es ésta, si a Dios ha plazido, la primera a quien yo he hecho perder el cacarear. Coxquillocicas son todas; mas, después que una vez consienten la silla en el envés del lomo, nunca querrían folgar. Por ellas queda el campo: muertas sí, cansadas no. Si de noche caminan, nunca querrían que amaneciesse: maldizen los gallos porque annuncian el día y el relox porque da tan apriessa. *Requieren las Cabrillas y el Norte, haziéndose estrelleras. Ya quando veen salir el luzero del alva, quiéreseles salir el alma; su claridad les escuresce el coraçón.*[43] Camino es, hijo, que nunca me harté de andar; nunca me vi cansada. Y aun, assí vieja como soy, sabe Dios mi buen deseo. ¡Quánto más estas que hierven sin fuego! Catívanse del primer abraço, ruegan a quien rogó, penan por el penado, házense siervas de quien eran señoras, dexan el mando y son mandadas, rompen paredes, abren ventanas, fingen enfermedades, a los chirriadores quicios de las puertas hazen con azeytes usar su oficio sin ruydo. No te sabré dezir lo mucho que obra en ellas aquel dulçor que les queda de los primeros besos de quien

---

asellus onustus auro possit ascendere. El mismo Petrarca lo llama *uetus prouerbium.* Según Cejador hay refrán castellano que reza "Un asno cargado de oro, sube ligero por una montaña", pero el origen petrarquesco de la sentencia rojana parece claro.

42 *Quédate a Dios*: el empleo de esta fórmula de despedida en medio del largo parlamento de Celestina sugirió a Marciales (1985, II, p. 67, n. 25) que, en una primera redacción inédita de la obra, terminaba aquí la presente escena o acto. La hipótesis es factible, pero más probable es que Rojas introdujera la frase en cuestión para ilustrar la incansable locuacidad de la vieja que le lleva a continuar hablando aun después de despedirse. De todos modos la última parte del parlamento es importantísima para el carácter de la alcahueta y su actitud frente a la sexualidad de la mujer.

43 Adición amplificatoria de las *TC's;* "las Cabrillas" son las Pléyades; "el Norte" es la estrella polar; 'estrellero' (m.) es lo mismo que astrólogo. *Requieren*: 'buscan'.

aman. Son enemigas todas del medio; contino están posadas en los estremos.

SEM.—No te entiendo essos términos, madre.

CEL.—Digo que la muger o ama mucho [a] aquel de quien es requerida, o le tiene grande odio; assí [que], si al querer despiden, no pueden tener las riendas al desamor.[44] Y con esto, que sé cierto, voy más consolada a casa de Melibea que si en la mano la toviese, porque sé que, aunque al presente la ruegue, al fin me ha de rogar; aunque al principio me amenaze, al cabo me ha de halagar. Aquí llevo un poco de hilado en esta mi faltriquera, con otros aparejos que comigo siempre traygo, para tener causa de entrar donde mucho no soy conocida la primera vez: assí como gorgueras, [garvines],[45] franjas, rodeos,[46] tenazuelas, alcohol, alvayalde y solimán, hasta agujas y alfileres; que tal ay que tal quiere.[47] Por que donde me tomare la boz me halle apercebida para les echar cevo o requerir de la primera vista.

SEM.—Madre, mira bien lo que hazes, porque quando el principio se yerra, no puede seguirse buen fin. Piensa en su padre que es noble y esforçado; su madre celosa y brava;[48] tú, la misma sospecha. Melibea es única a

[44] *al desamor*: así en todas las ediciones. Marciales reemplaza indebidamente "desamor" por "dessear" al considerar absurdo el comportamiento atribuido a la amante en el texto (1985, II, p. 68, n. 30). Pero Celestina quiere decir (pensando en la entrevista Calisto-Melibea en la huerta, I, 1.ª) que son capaces las amantes de despedirse con palabras de odio del que realmente quieren.

[45] [*garvines*]. *A* pone "garrumes", *B* "garumes". Como dice Marciales (1985, I, p. 69, n. 31) la palabra parece haberles resultado poco familiar a los cajistas; significa 'cofia hecha de red'.

[46] *rodeos*: *IT1506* traduce por 'bindelle'; debían ser, según una sugerencia de Cejador, ruedos como franjas para poner en la cabeza.

[47] *tal ay que tal quiere*: inscrito como refrán en Correas, p. 470.

[48] *su madre celosa y brava*: ténganse en cuenta estas palabras de Sempronio al enjuiciar el comportamiento muy contrario de Alisa en el Acto IV, 3.ª

ellos; faltándoles ella, fáltales todo el bien. En pensallo tiemblo. No vayas por lana y vengas sin pluma.[49]

CEL.—¿Sin pluma, hijo?

SEM.—O emplumada,[50] madre, que es peor.

CEL.—¡Alahé, en mal ora a ti he yo menester para compañero: ¡Aun si quisieses[51] avisar a Celestina en su oficio! Pues quando tú naciste, ya comía yo pan con corteza. ¡Para adalid eres bueno, cargado de agüeros y recelo!

SEM.—No te maravilles, madre, de mi temor, pues es común condición humana que lo que mucho se dessea jamás se piensa ver concluydo, mayormente que en este caso temo tu pena y mía. Desseo provecho, querría que este negocio hoviesse buen fin, no por que saliesse mi amo de pena, mas por salir yo de lazeria. Y assí miro más inconvenientes con mi poca esperiencia que no tú como maestra vieja.

[Cena 2.ª]

ELI.—¡Santiguarme quiero, Sempronio! Quiero hazer una raya en el agua![52] ¡Qué novedad es ésta, venir oy acá dos vezes?

49 *no vayas por lana...*: Sempronio juega con el refrán "ir por lana y volver trasquilado" que se decía, según Correas, p. 250, cuando alguien "fue a ofender y volvió ofendido". El criado reemplaza "sin pluma" por "trasquilado" para preparar el chiste que gasta a continuación.

50 *emplumada*: sometida al castigo reservado a las alcahuetas (véase Acto II, 3.ª, n. 33).

51 *aun si quisieses*: entiéndase '¡Aun parece que quieres avisar a Celestina cómo ella debe ejercer su oficio!'; *aun si* con subjuntivo (en lugar del mod. *aunque*) podía introducir una frase concesiva de tipo polémico —el hablante menciona una posibilidad sólo para rechazarla.

52 *hazer una raya en el agua*: refrán (Correas, p. 231, "Hacer una raya en el agua, para que no se deshaga"); significaba maravillarse de que uno haga lo que no suele hacer, pero sospechando al mismo tiempo que la novedad va a durar poco — como raya hecha en agua.

CEL.—Calla, bova; déxale; que otro pensamiento traemos en que más nos va. Dime, ¿está desocupada la casa? ¿Fuese la moça que esperava al ministro?

ELI.—Y aun después vino otra y se fue.

CEL.—¿Sí, que no en balde?

ELI.—No, en buena fe, ni Dios lo quiera; que aunque vino tarde, más vale a quien Dios ayuda, etc. [53]

CEL.—Pues sube presto al sobrado alto de la solana [54] y baxa acá el bote del azeyte serpentino [55] que hallarás colgado del pedaço de soga [56] que traxe del campo la otra noche [57] quando llovía y hazía escuro. Y abre el arca de los lizos [58] y hazia la mano derecha hallarás un papel escrito con sangre de morciélago, [59] debaxo de aquel ala de drago [60] a que sacamos ayer las uñas. Mira

[53] *más vale a quien Dios ayuda, etc.*: la parte final del refrán es: "que al que mucho madruga" (Correas, p. 298).

[54] *solana*: en las casas viejas, corredor para tomar el sol, muchas veces situada encima del ámbito del patio.

[55] *azeyte serpentino*: confección hechiceril hecha de víboras cocidas vivas en una mezcla de aceite y vino para aprovecharse de su veneno (Laza Palacios, p. 103); debido a la tradición de que el diablo aparecía con frecuencia disfrazado de serpiente, el aceite serpentino figuraba constantemente en los laboratorios de brujas y hechiceras. Tendrá un papel clave como maleficio empleado contra Melibea.

[56] *pedaço de soga*: se trata de la "soga de ahorcado" ya mencionada en el Acto I (véase I, 7.ª, n. 172).

[57] *traxe del campo...*: para el lector de la época significaría que la hechicera había estado visitando de noche el lugar donde se encontraba la horca pública de la ciudad, o el sitio donde se enterraba a los ahorcados.

[58] *lizos*: 'lizo' es hilo fuerte.

[59] *un papel escrito con sangre de morciélago*: el escrito sería un ensalmo mágico; se creía que el murciélago era símbolo del diablo. Ya en tiempos de Arnau de Vilanova (¿1240-1311?) se describía el empleo como maleficio *de characteribus scriptis cum sanguine vespertilionis* (Menéndez y Pelayo, *Heterodoxos*, III, 1945, pp. 376-7, n. 1).

[60] *ala de drago*: tanto como maleficio que como medicina el ala de dragón tiene larga vida en la literatura y en la vida (cfr. Rodrigo de Reinosa, 1970, p. 52, donde el poeta, siguiendo sin duda a *LC*,

no derrames el agua de mayo[61] que me traxeron a confecionar.

ELI.—*Madre, no está donde dizes. Jamás te acuerdas a cosa que guardas.*[62]

CEL.—No me castigues, por Dios, a mi vegez; no me maltrates, Elicia. No infinjas[63] porque está aquí Sempronio, ni te sobervezcas;[64] que más me quiere a mí por consejera que a ti por amiga, aunque tú le ames mucho. Entra en la cámara de los unguentos y, en la pelleja del gato negro donde te mandé meter los ojos de la loba,[65] le fallarás. Y baxa la sangre del cabrón[66] y unas poquitas de las barvas que tú le cortaste.

---

incluye entre los instrumentos usados por Mari García para hacer hechizos "...la sangre del cabrón / y el ala del dragón / pergamino virginal"). Las últimas palabras de Reinosa indican cuál era la propiedad de un ala de "dragón" como maleficio; si bien los dragones frecuentemente amenazaban a las vírgenes, también solían protegerlas. De ahí que los que practicaban la magia veían en el ala de este animal un simulacro o sustituto del himen virginal. El pretendido "dragón" a que alude Celestina era sin duda un murciélago al que le habían cortado alas y uñas.

61 *agua de mayo*: era rocío primaveral recogido en el mes de mayo que, en manos de las hechiceras, se usaba como filtro y para hacer pócimas mágicas debido a su pureza y supuesta potencia germinativa.

62 *Jamás te acuerdas*: no se ve bien por qué se insinúa aquí que Celestina sufre los defectos de memoria propios de la vejez. No es asunto al que se alude después en la obra, ni da la vieja indicios posteriores de tener la memoria floja.

63 *no infinjas*: 'no presumas'; *enfingir* en esp. antig. significaba 'presumir' o 'hincharse'.

64 *sobervezcas*: 'ensoberbezcas'. *Así en A y F; J y la mayoría de las TCs ponen "ensobervezcas".*

65 *los ojos de la loba*: tenían poder mágico debido a la capacidad del lobo para ver de noche y sin luz. Desde la Antigüedad se creía que la mirada del lobo era dañosa. Como era frecuente con los maleficios, se atribuía también al ojo de lobo, usada por los médicos y curanderos, un valor medicinal positivo.

66 *sangre del cabrón*: puesto que el cabrón era considerado como el más lujurioso de todos los animales, no es nada sorprendente que su sangre tanto como los pelos de su barba formaran parte de los avíos de las hechiceras-alcahuetas.

ELI.—Toma, madre; veslo aquí.[67] Yo me subo, y Sempronio, arriba.

[Cena 3.ª]

CEL. (*Sola*)—[68] Conjúrote, triste Plutón,[69] señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitán sobervio de los condenados ángeles,[70] señor de

[67] Estrictamente, se deben considerar estas últimas palabras de Elicia como una escena independiente; después de recibir todas las instrucciones de Celestina ha debido la puta apartarse para subir al sobrado y a la cámara de los ungüentos y luego volver con todos los artículos requeridos. Si la salida y la vuelta de Elicia no resultan tan claramente indicadas como esperaríamos en una obra escrita para ser representada en las tablas, es sin duda porque Rojas sabía perfectamente que el orador-lector haría los gestos apropiados para indicar la breve ida y vuelta de Elicia.

[68] Para una extensa discusión de este conjuro de un diablo y la bibliografía relacionada con él, véase Russell, 1978, especialmente pp. 259-62. Básicamente el conjuro sigue el modelo multisecular de tales conjuros según los describían (y describen hoy) los manuales de hechicería; Rojas da por supuesto que sus lectores estarán familiarizados con lo que pasa en tales ocasiones; no hay referencia directa en el texto, por ejemplo, al cerco mágico dentro del cual siempre se ponía la hechicera antes del conjuro para estar a salvo de cualquier ataque diabólico.

[69] *triste Plutón*: hijo de Saturno y, en la mitología antigua, dios de los infiernos. Se ha notado que el elemento clásico que introduce Rojas en el conjuro parece recordar tanto a Juan de Mena, *Laberinto*, copla 247 (1512, fol. lxxxvij): "Con ronca garganta ya dize: 'conjuro / a ti Plutón triste y a ti Proserpina...'", como al comentario de Hernán Núñez al respecto. Pero en Mena es cuestión de una nigromántica cuyo propósito es hacer a un cuerpo muerto profetizar. Mena, por su parte, sigue de cerca el largo pasaje en Lucano, *Farsalia*, VI, que relata la consulta de la maga Erictho por Sexto Pompeyo.

[70] *los condenados ángeles*: la tercera y cuarta frase del conjuro hacen patente que, a pesar de la invocación inicial a Plutón, el diablo conjurado es el Satanás judeocristiano. Las alusiones clásicas que se encuentran en el pasaje sin duda se deben a que Rojas no se atrevía a reproducir aquí un conjuro totalmente auténtico. Gil Vicente no se muestra tan quisquilloso a principios de su *Exhortação da guerra*; su clérigo allí conjura a Satanás por su

los sulfúreos fuegos que los hervientes étnicos montes [71] manan, governador y veedor de los tormentos y atormentador de las pecadoras ánimas, [72] *regidor de las tres furias, Tesífone, Megera y Aleto, administrador de todas las cosas negras del reyno de Stigie y Dite,* [73] *con todas sus lagunas y sombras infernales y litigioso caos,* [74] *mantenedor de las bolantes hárpias,* [75] *con toda la otra compañía de espantables y pavorosas ydras.* [76] Yo, Celestina, tu más conocida clientula, [77] te conjuro por la virtud y fuerça destas vermejas letras, por la sangre de aquella noturna ave [78] con que están escriptas, por

---

propio nombre. Adviértase que la intromisión rojana de alusiones clásicas en esta escena también sirve para dar forma literaria a la confusa mezcla altisonante de nombres propios pertenecientes a la tradición mágica que las hechiceras, según los manuales, empleaban al dirigirse a las potencias diabólicas.

71 *hervientes étnicos montes*: alusión erudita al Etna, el célebre volcán siciliano.

72 *regidor de las tres furias...*: el pasaje añadido en la *TC* tiene la función evidente de aumentar el elemento clásico en el conjuro, distanciando éste algo más de la realidad hechiceril contemporánea.

73 *reyno de Stigie y Dite*: Estigie y Dite eran las dos lagunas subterráneas que los antiguos colocaban en el infierno.

74 *litigioso caos*: 'abismo querelloso'; latinismo (*chaos*, 'abismo'), es decir, el espacio inmenso y tenebroso que existía antes de la creación del mundo y donde todo está en lucha. '*litigioso*', latinismo (*litigiosus*, 'querelloso').

75 *bolantes hárpias*: 'hárpia' es cultismo por 'arpía', ave mitológica con cuerpo de ave de rapiña y rostro de mujer; se la consideraba mensajera de la muerte.

76 *ydras*: 'hidras'. La hidra aquí referida es la monstruosa serpiente con cincuenta cabezas que guardaba las puertas del Bajo Mundo.

77 *cliéntula*: 'cliente', latinismo (*clientulus*). En el lat. med. *clientulus, -ula* se usaba a veces para significar devoto o devota del Diablo, pero el texto que sigue, con sus amenazas dirigidas contra él, patentiza que Celestina usa la palabra sólo en el sentido clásico de 'cliente'. El punto es importante; si Celestina se hubiese proclamado devota de Satanás en el sentido de adorarle, habría incurrido, según la ley canónica, en el crimen de herejía, crimen, según el Coment. anónimo, del cual no era culpable.

78 *noturna ave*: el murciélago mencionado en la escena anterior. *noturna*, latinismo (*nocturnus*).

la gravedad de aquestos nombres y signos [79] que en este papel se contienen, por la áspera ponçoña de las bívoras de que este azeyte fue fecho, con el qual unto este hilado: [80] vengas sin tardança a obedescer mi voluntad y en ello te embuelvas y con ello estés sin un momento te partir hasta que Melibea, con aparejada oportunidad que aya, lo compre. Y con ello de tal manera quede enredada que, quanto más lo mirare, tanto más su coraçón se ablande a conceder mi petición, y se le abras y lastimes del crudo y fuerte amor [81] de Calisto, tanto que, despedida toda honestidad, se descubra a mí [82] y me galardone mis passos y mensaje. Y, esto hecho, pide y demanda de mí a tu voluntad. Si no lo hazes con presto movimiento, ternásme por capital enemiga; heriré con luz tus cárceres [83] tristes y escuras, acusaré cruelmente tus continuas mentiras, apremiaré con mis ásperas palabras tu horrible nombre. [84] Y otra y otra

[79] *aquestos nombres y signos*: los escritos contienen los ensalmos y signos mágicos que sirven para obligar al Demonio a que aparezca.

[80] *unto este hilado*: nótese que la hechicera empapa de aceite serpentino la madeja de hilado que va a dejar en casa de Melibea, maniobra que equivale a encerrar al Diablo dentro del hilado y, por consiguiente, introducirle y dejarle en dicha casa.

[81] *crudo y fuerte amor*: se trata del violento amor causado por hechizos que los tratadistas de la época de Rojas llamaban *philocaptio* ('captación por el amor'). Según los autores del *Malleus maleficarum (El martillo de las hechiceras),* obra contemporánea, era la *philocaptio* el maleficio más común practicado por las hechiceras.

[82] *despedida toda honestidad se descubra a mí*: obsérvese que esta demanda de Celestina se corresponde exactamente con la historia de Melibea enamorada, especialmente en el Acto X, 3.ª

[83] *cárceres*: 'cárceles', latinismo (*carcer*).

[84] *apremiaré... tu horrible nombre*: tales amenazas de parte de la hechicera eran normales en los conjuros (cfr. Mena, *Laberinto,* 1512, copla ccj: "¿Y sabes tú, triste Plutón, qué haré? / abriré las bocas por do te goviernas / y con mis palabras tus hondas cavernas / de luz subitánea te las heriré, / pues ven y obedece..." (fol. lxxxviij *r*).

vez te conjuro.[85] Y assí, confiando en mi mucho poder, me parto para allá con mi hilado, donde creo te llevo ya embuelto.[86]

[85] *otra y otra vez te conjuro*: el *Coment.* anónimo se pregunta si este conjuro es herético o no. Recuerda que el jurista italiano, Paulus Grillandus, en su *Tractatus de hereticis et sortilegiis,* ha estudiado largamente el asunto a base de San Agustín y Santo Tomás para concluir: "quando la invocación diabólica es como es ésta, para provocar a amor o para tentar de la castidad, dize que aunque en sí sea illícitas [*sic*] y malas [*sic*] y nos aiamos de apartar de ellas, que a lo menos no son heregía manifiesta" (fol. 76 *v,* nota 32). Dicha doctrina ya se encuentra en el famoso *Directorium inquisitorum* (hacia 1376) del fraile catalán Nicolau Eimeric (véase Nicolau Eimeric y Francisco Peña, *El manual de los inquisidores,* introducción y notas de Luis Sala-Molins, traducción española: Barcelona, 1983, pp. 78-85).

[86] *creo te llevo ya embuelto*: no podría ser más clara la declaración, hecha en ausencia de testigos, de la vieja; ella cree en sus poderes mágicos. Los grabadores de *A* y *C* intentaban ilustrar la función de la madeja de hilado como escondrijo del diablo-serpiente al dibujar a Celestina con un gran armatoste en la mano, del que están suspendidas gruesas madejas que recuerdan muy de cerca los anillos de una serpiente.

[IV]

[CELESTINA LUCRECIA ALISA MELIBEA]

Argumento del quarto auto

Celestina, andando por el camino, habla consigo misma fasta llegar a la puerta de Pleberio, onde halló a Lucrecia, criada de Pleberio. Pónese con ella en razones. Sentidas[1] por Alisa, madre de Melibea, y sabido que es Celestina, fázela entrar en casa. Viene un mensajero a llamar a Alisa. Vase. Queda Celestina en casa con Melibea y le descubre la causa de su venida.

[Cena 1.ª]

CEL. (*Sola*)—Agora que voy sola, quiero mirar bien lo que Sempronio á temido deste mi camino, porque aquellas cosas que bien no son pensadas, aunque algunas

[1] *sentidas:* 'percibidas', 'oídas'; significado frecuente de *sentir* en *LC*.

vezes ayan buen fin, comúnmente crían desvariados efetos.[2a] Assí que la mucha especulación nunca carece de buen fruto.[2b] Que, aunque yo he disimulado con él, podría ser que si me sintiessen en estos passos, de parte de Melibea, que no pagasse con pena que menor fuesse que la vida, o muy amenguada quedasse, quando matar no me quisiessen,[3] manteándome,[4] o açotándome muy cruelmente. Pues amargas cient monedas serían éstas.[5] ¡Ay, cuytada de mí! ¡En qué lazo me he metido! Que por me mostrar solícita[6] y esforçada pongo mi persona al tablero. ¿Qué haré, cuytada, mezquina de mí, que ni el salir afuera[7] es provechoso ni la perseverancia carece de peligro? Pues, ¿yré o tornarme he? ¡O dubdosa y dura perplexidad! No sé quál escoja por más sano. En el osar, manifiesto peligro, en la covardía, denostada pérdida. ¿Adónde yrá el buey que no ara?[8] Cada camino descubre sus dañosos y hondos barrancos. Si con el [hurto][9] soy tomada, nunca de muerta o encoro-

2a Cita de *Los proverbios de Séneca,* 59 (Fothergill-Payne, 1988, pp. 102 y 163).

2b *la mucha especulación...*; *especulación*: latinismo (lat. tardío *speculatio,* 'acecho', 'especulación'). Sentencia cuyo autor está por establecer. *Coment.* (fol. 77 *r*) observa que el aforismo está reproducido en varios manuales de derecho.

3 *sintiessen... pagasse... fuesse... quedasse... quissiesen*: esta igualación latinizante de las terminaciones verbales es un nuevo ejemplo del empleo de la figura retórica *similiter cadens.*

4 *manteándome*: *mantear* no sólo se usaba como broma pesada (cfr. el conocido caso de Sancho Panza), sino que también formaba parte de los castigos corporales a los que se sometía a las alcahuetas.

5 *amargas... monedas serían éstas*: nótese que Rojas quiere dibujar a Celestina manoseando su ganancia mientras camina.

6 *solícita*: 'activa', latinismo (*sollicitus,* 'activo' 'comprometido').

7 *el salir afuera*: entiéndase 'abandonar el compromiso'.

8 *... el buey que no ara*: alusión al refrán "¿A dó irá el buey que no ara? A la carnicería" (Correas, p. 12).

9 [hurto]: así en *D*; entiéndase aquí en el sentido general de 'crimen'; *A* reza: "*fuerto*", desliz del cajista o posible diptongación popular.

çada [10] falto, a bien librar. Si no voy, ¿qué dirá Sempronio? ¿Que todas éstas eran mis fuerças, saber y esfuerço, ardid y ofrecimiento, astucia y solicitud? Y su amo Calisto, ¿qué dirá, qué hará, qué pensará sino que ay nuevo engaño en mis pisadas y que yo he descubierto la celada por haver más provecho desta otra parte, como sofística prevaricadora? [11] O, si no se le ofrece pensamiento tan odioso, dará bozes como loco. Diráme en mi cara denuestos rabiosos; proporná [12] mill inconvenientes que mi deliberación [13] presta le puso, diziendo: "tú, puta vieja, ¿por qué acrecentaste mis pasiones con tus promessas? ¡Alcahueta falsa, para todo el mundo tienes pies, [14] para mí, lengua; para todos obra, para mí, palabras; para todos remedio, para mí, pena; para todos esfuerço, para mí, [falta]; [15] para todos luz, para mí, tiniebla. Pues, vieja traydora, ¿por qué te

[10] *encoroçada*: según Covarr. (p. 515), 'encorozar' es "sacar a algún malhechor con coroza, por afrenta". El mismo autor explica: "El Santo Oficio saca con coroças a los que han de ser relaxados, a los casados dos vezes, a los hechizeros y a otros reos... Los demás juezes a los cornudos, a las alcagüetas, y a otros delinqüentes" (p. 361). La coroza misma era "cierto género de capirote..., que se hace de papel engrudado... y sube en declinación, poco más o menos de una vara" (*DRAE*); llevaba la coroza figuras pintadas referentes al tipo de delito del delincuente.

[11] *sofística prevaricadora*: 'sofística' es latinismo (*sophisticus*, 'engañoso'). Según *Coment.* (fol. 77 *v*, n. 3), la frase describe al "abogado que aiuda falsamente a la parte por quien aboga e señaladamente quando en poridad aiuda e conseja a la parte contraria". *praevaricator*, según la misma fuente, debe entenderse como "aquel que ayuda a ambas partes contrarias o da parte de los secretos del negocio de la una parte a la otra".

[12] *proporná*: 'desarrollará'; latinismo (*proponere*, 'poner a la vista', 'presentar'); futuro de indicativo con la transposición de *n-r* frecuente en *LC*.

[13] *deliberación*: 'resolución', 'decisión'; latinismo (*deliberatio*, 'ponderación', 'consideración').

[14] *tienes pies*: entiéndase 'andas con mucha agilidad'.

[15] [*falta*]: 'fallo'; se trata de un sustantivo, según comprendió por vez primera el corrector de *SAL1570*. En las anteriores ediciones se lo considera erróneamente como forma del verbo (cfr. Marciales, 1985, II, p. 76, n. 8).

me ofreciste? Que tu ofrecimiento me puso esperança, la esperança dilató [16] mi muerte, sostuvo mi vivir, púsome título de hombre alegre. Pues no haviendo efeto, ni tú carecerás de pena ni yo de triste desesperación." ¡Pues, triste yo! ¡Mal acá, mal acullá; pena en ambas partes! Quando a los estremos falta el medio, arrimarse el hombre al más sano es discreción. Más quiero ofender a Pleberio que enojar a Calisto. Yr quiero, que mayor es la vergüença de quedar por covarde que la pena cumpliendo como osada lo que prometí; pues jamás al esfuerço desayudó la fortuna. [17] Ya veo su puerta. En mayores afrentas me he visto. ¡Esfuerça, esfuerça, Celestina! ¡No desmayes! Que nunca faltan rogadores [18] para mitigar las penas. Todos los agüeros se adereçan favorables o yo no sé nada desta arte; quatro hombres que he topado, a los tres llaman Juanes [19] y los dos son cornudos. La primera palabra que oý por la calle fue de achaque de amores. Nunca he tropezado como otras vezes. *Las piedras parece que se apartan y me fazen lugar que passe, ni me estorvan las haldas, ni siento cansancio en andar. Todos me saludan.* [20] Ni perro me ha ladrado, ni ave negra he visto, tordo ni cuervo ni otras noturnas. Y lo mejor de todo es que veo a Lucrecia a la

[16] *dilató*: 'postergó'; latinismo (lat. med. *dilatare*, 'demorar').

[17] *jamás... desayudó la fortuna*: alusión al conocido refrán del que existen varias versiones; cfr. Correas, pp. 31 y 35.

[18] *rogadores*: otro término jurídico; se refiere a la persona que, condenado el reo, presenta razones de su parte al juez para justificar una pena reducida; cfr. el refrán "Nunca faltan rogadores, para eso y cosas peores" (Correas, p. 366).

[19] *a los tres llaman Juanes*: agüero favorable, sin duda porque el nombre Juan tenía el sentido popular de 'buenazo' o 'tonto', señalando que los engaños de la vieja debían prosperar.

[20] *Las piedras parece que se apartan...*: el propósito de la adición es poner fuera de duda que la vieja está recibiendo ayuda sobrenatural del demonio encerrado en su madeja de hilo mientras camina a la casa de Pleberio; debido a dicha ayuda tiene la sensación de no experimentar los problemas físicos característicos de la vejez (véase también la nota 22).

puerta de Melibea. Prima es de Elicia. No me será contraria.[21]

[Cena 2.ª]

LUC. (*Sola*)—¿Quién es esta vieja que viene haldeando?[22]

CEL.—¡Paz sea en esta casa!

LUC.—Celestina, madre, seas bienvenida. ¿Quál Dios te traxo por estos barrios no acostumbrados?

CEL.—Hija, mi amor: desseo de todos vosotros; traerte encomiendas de Elicia, y aun ver a tus señoras, vieja y moça. Que después que me mudé al otro barrio[23] no han sido de mí visitadas.

LUC.—¿A esso sólo saliste de tu casa? Maravíllome de ti, que no es éssa tu costumbre, ni sueles dar passo sin provecho.

CEL.—¿Más provecho quieres, bova, que complir hombre sus desseos? Y también, como a las viejas nunca nos fallecen necessidades, mayormente a mí, que tengo de mantener hijas agenas,[24] ando a vender un poco de hilado.

LUC.—¡Algo es lo que yo digo! En mi seso estoy, que nunca metes aguja sin sacar reja.[25] Pero mi señora, la

21 *No me será contraria*: de entre toda la servidumbre de Pleberio, se encuentra a la puerta una criada que está comprometida con Celestina por su parentela con Elicia. ¿Coincidencia feliz u obra del Demonio? Rojas deja al lector decidir.

22 *¿Quién es esta vieja que viene haldeando?*: 'haldear' alude al intento de andar de prisa una mujer a pesar del estorbo de las faldas. Con la adición de la *TC*, la observación de Lucrecia adquiere un nuevo valor; la creencia de la vieja de que *"ni me estorvan las haldas"* (véase la nota 20) es, a la luz de ésta, una ilusión diabólica; a los ojos de los demás sigue andando con la acostumbrada dificultad.

23 *después que me mudé al otro barrio*: nueva insistencia del texto sobre la mudanza de casa de Celestina.

24 *hijas agenas*: irónica alusión de la 'madre' Celestina a las 'hijas' que trabajan para ella.

25 *nunca metes aguja sin sacar reja*: alusión al refrán "meter aguja y sacar reja" que significa "cuando se da poco para sacar mucho" (Correas, p. 310).

vieja, urdió una tela; tiene necessidad dello,[26] tú de venderlo. Entra y espera aquí, que no os desavenirés.[27]

[Cena 3.ª]

ALI.—¿Con quién hablas, Lucrecia?

LUC.—Señora, con aquella vieja de la cuchillada[28] que solía vivir aquí en las tenerías a la cuesta del río.[29]

ALI.—Agora la conozco menos. Si tú me das [a] entender lo incógnito[30] por lo menos conocido, es coger agua en cesto.

[26] *tiene necessidad dello*: nótese que, a despecho de lo que pretenderá Celestina en la escena siguiente, es sólo después de llegar al domicilio plebérico que ella recibe la noticia de que es buen momento para intentar vender hilado a Alisa. ¿Intervención diabólica o sólo otra coincidencia feliz?

[27] *no os desavenirés*: 'no os desconvendréis' (es decir, Alisa y Celestina); forma futura de *desavenir* sin metátesis *n-r* pero que, de acuerdo con una tendencia del Cuatrocientos, pierde la *d* intervocálica de la desinencia *-edes* > *és*.

[28] *la cuchillada*: es el *rascuño* de I, 7.ª, n. 164. Allí la palabra empleada hace pensar en la llamada marca del Demonio, mientras que aquí el término usado por Lucrecia podría referirse a un viejo navajazo adquirido en una pelea vulgar —un ejemplo más de las no infrecuentes dudas que el texto presenta al lector.

[29] *aquí en las tenerías a la cuesta del río*: ¿estaba, pues, la mansión plebérica con su hermoso huerto situada cerca de las hediondas tenerías? No es de creer, a menos que Rojas aquí se dejase llevar demasiado lejos en su deseo de retratar el mundo al revés. *IT1506* traduce el pasaje: "soleua habitare in questa contrada [barrio] appresso el fiume", sin mención de ninguna *concerie* —tenerías— (dato que, además, siempre omite *IT1506*). Es posible que efectivamente Rojas sólo quisiese insistir en que la mansión de Pleberio estaba cerca de la orilla del río, pero que influyera indebidamente en su descripción la frecuencia con que el texto acostumbraba relacionar tenerías y río al mencionar la antigua casa de Celestina. La omisión por el traductor de *IT1506* puede deberse a que éste estuviera preocupado por la inverosimilitud del texto español en lo respectivo al caso. La versión francesa de 1527 traduce palabra por palabra la alusión a las tenerías. Véase también la nota 57.

[30] *incógnito*: 'lo desconocido'; latinismo, sustantivación de *incognitus*, 'desconocido'.

LUC.—¡Jesú, señora! Más conoscida es esta vieja que la ruda.[31] No sé cómo no tienes memoria de la que empicotaron por hechizera,[32] que vendía las moças a los abades y descasava mill casados.[33]

ALI.—¿Qué oficio tiene? Quiçá por [aquél] la conoceré mejor.

LUC.—Señora, perfuma tocas, haze solimán, y otros treynta oficios. Conoce mucho en yiervas, cura niños, y aun algunos la llaman la vieja lapidaria.[34]

ALI.—Todo esso dicho no me la da a conocer. Dime su nombre, si le sabes.

LUC.—¿Si le sé, señora? No ay niño ni viejo en toda la cibdad que no le sepa. ¿Havíale yo de ignorar?

ALI.—Pues, ¿por qué no le dizes?

LUC.—He vergüença.

ALI.—Anda, bova, dile. No me indignes con tu tardança.

LUC.—Celestina, hablando con reverencia, es su nombre.

ALI.—¡Hy, hy, hy! ¡Mala landre te mate si de risa puedo estar, viendo el desamor que deves de tener a essa

[31] *la ruda*: "Es yerva conocida... y por el mucho uso della y ser a todos tan común, dezimos de alguna persona ser más conocida que la ruda" (Covarr., p. 916).

[32] *la empicotaron por hechizera*: otra señal de que Alisa misma está hechizada durante esta entrevista, pues no se acuerda de tan notorio castigo público sufrido por Celestina.

[33] *descasava mill casados*: alusión al empleo de la magia para hacer las llamadas 'ligaduras' o 'ataduras' cuyo fin era, mediante la impotencia masculina, crear desamor entre los casados; explica Covarr., p. 766, "ligar por modo de fascinio, es hazer impotente a alguno para el concúbito y generación... y puede ser absolutamente o respective a alguna persona".

[34] *la vieja lapidaria*: se añade un oficio más a los muchos ya atribuidos a Celestina; conoce las propiedades, que se suponían muy influidas por las fuerzas astrológicas, de cada una de las piedras preciosas y no preciosas, tanto por su supuesto uso curativo en la medicina popular como por sus poderes más estrictamente mágicos. Entre los lapidarios de tipo 'científico' que sobreviven, destaca el que se tradujo de algunos tratados árabes por orden de Alfonso el Sabio (véase Alfonso X, rey de Castilla, *Lapidario*, versión de María Brey Mariño, Madrid, 1968, y los artículos de J. H. Nunemaker referidos en la bibliografía de dicha versión).

vieja, que su nombre has vergüença nombrar! Ya me voy recordando de ella. ¡Una buena pieça! [35] No me digas más. Algo me verná a pedir. Di que suba.

LUC.—Sube, tía.

[Cena 4.ª]

CEL.—Señora buena, la gracia de Dios sea contigo y con la noble hija. Mis passiones y enfermedades han impedido mi visitar tu casa como era razón. Mas Dios conoce mis limpias entrañas, mi verdadero amor; que la distancia de las moradas no despega el querer de los coraçones. [36] Assí que lo que mucho desseé, la necessidad me lo ha hecho complir. Con mis fortunas adversas otras, me sobrevino mengua de dinero. No supe mejor remedio que vender un poco de hilado que para unas toquillas tenía allegado. Supe de tu criada [37] que tenías dello necessidad. Aunque pobre, y no de la merced de Dios, [38] veslo aquí, si dello y de mí te quieres servir.

ALI.—Vezina honrrada, tu razón y ofrecimiento me mueven a compassión; y tanto que quisiera cierto más hallarme en tiempo de poder complir tu falta que menguar tu tela. Lo dicho te agradezco. Si el hilado es tal, serte ha bien pagado.

CEL.—¿Tal, señora? Tal sea mi vida y mi vejez y la de quien parte quisiere de mi jura. Delgado como el pelo

[35] *¡Una buena pieça!*: "Buena pieça, por ironía, al que notamos de bellaco" (Covarr., p. 869). El comento parece algo incongruente en vista de que Alisa está a punto de abandonar el campo a Celestina.

[36] *la distancia de las moradas...*: sentencia cuyo autor está por identificar.

[37] *Supe de tu criada*: pretende la vieja mentirosa que su visita es así puramente fortuita.

[38] *no de la merced de Dios*: 'la merced de Dios' era nombre que se daba a una fritada de huevos y torreznos con miel; en sentido figurativo, algo muy fino o deseable. Pero la negación convierte la frase en juego de palabras irónico, pues tanto Celestina como el lector saben que el Demonio está encerrado en el hilado.

de la cabeça, ygual, rezio como cuerdas de vihuela, blanco como el copo de la nieve, hilado todo por estos pulgares, aspado y ad[e]reçado. Veslo aquí en madexitas. Tres monedas me davan ayer por la onça, assí goze desta alma pecadora.

ALI.—Hija Melibea, quédese esta muger honrrada contigo, que ya me parece que es tarde para yr a visitar a mi hermana, su muger de Cremes,[39] que desde ayer no la he visto; y también que viene su paje a llamarme, que se le arrezió desde un rato acá el mal.

CEL. (*Aparte*).—Por aquí anda el diablo aparejando oportunidad, arreziando el mal a la otra. *¡Ea, buen amigo! ¡Tener rezio! Agora es mi tiempo o nunca. No la dexes, llévamela de aquí a quien digo.*[40]

ALI.—¿Qué dizes, amiga?

CEL.—Señora, que maldito sea el diablo y mi pecado, porque en tal tiempo hovo de crescer el mal de tu hermana, que no havrá para nuestro negocio oportunidad. ¿Y qué mal es el suyo?

ALI.—Dolor de costado, y tal que, según del moço supe que quedava, temo no sea mortal. Ruega tú, vezina, por amor mío, en tus devociones por su salud a Dios.

CEL.—Yo te prometo, señora, en yendo de aquí, me vaya por essos monesterios, donde tengo frayles devotos míos,[41] y les dé el mismo cargo que tú me das. Y de-

[39] *Cremes*: otro nombre terenciano; se aplica tres veces a un viejo en las obras del autor latino.

[40] *¡Ea! buen amigo... llévamela de aquí a quien digo*: otra vez la adición de la *TC* sirve para llamar la atención del lector de modo ineludible sobre la ayuda diabólica que está recibiendo la vieja en este difícil momento de su empresa; aquí es cuestión de hacer a la normalmente cauta e iracunda Alisa salir despreocupadamente de su casa, dejando que Celestina empiece sin estorbo la seducción de Melibea.

[41] *frayles devotos míos*: vuelve Rojas a introducir de nuevo la sátira antifrailuna. Sin embargo, es de notar que su sátira, según una vieja tradición medieval, se limita por regla normal a dibujar la falta de castidad de los frailes, tema frecuente en la comedia humanística italiana.

más desto, ante que me desayune, dé quatro bueltas a mis cuentas.[42]

ALI.—Pues, Melibea, contenta a la vezina en todo lo que razón fuere darle por el hilado. Y tú, madre, perdóname, que otro día se verná en que más nos veamos.

CEL.—Señora, el perdón sobraría donde el yerro falta.[43] De Dios seas perdonada, que buena compañía me queda. Dios la dexe gozar su noble juventud y florida mocedad, que es el tiempo en que más plazeres y mayores deleytes se alcançarán. Que, a la mi fe, la vejez no es sino mesón de enfermedades, posada de pensamientos, amiga de renzillas, congoxa continua, llaga incurable, manzilla de lo passado, pena de lo presente, cuydado triste de lo porvenir, vezina de la muerte, choça sin rama, que se llueve por cada parte, cayado de mimbre, que con poca carga se doblega[44].

[Cena 5.ª]

MEL.—¿Por qué dizes, madre, tanto mal de lo que todo el mundo con tanta eficacia gozar y ver dessean?

CEL.—Dessean harto mal para sí, dessean harto trabajo. Dessean llegar allá porque, llegando, viven y el vivir

[42] *dé quatro bueltas a mis cuentas*: según apunta Marciales, 1985, II, p. 80, n. 30, no significa rezar cuatro rosarios; con rezar 'una casa' se dan las mencionadas cuatro vueltas a las cuentas.

[43] *el perdón sobraría...*: recuerdo del refrán "el perdón sobra donde el yerro falta" (Correas, p. 390).

[44] *la vejez... se doblega*: el tema de la vejez como enfermedad, aquí presentada en forma de una enumeración retórica (*interpretatio*), tiene larga historia en la literatura doctrinal desde la Antigüedad (véase *Coment.*, fol. 81 *v*, n. 17). Cejador (1913, I, página 164, n. 16), al señalar que, según Juan de Aranda, *Lugares comunes de conceptos, dichos y sentencias*, ed. de 1613, el pasaje está tomado casi al pie de la letra de Séneca, *Epistulae*, CIX, notaba que de hecho éste no se encuentra en la carta senequista en cuestión. Sin embargo, el tema de la vejez como enfermedad se toca dos veces de paso en la epístola CVIII (25 y 29). *choça sin rama...*: choza sin su acostumbrado techo de ramas y paja.

es dulce, y viviendo envegescen. Assí que el niño dessea ser moço, y el moço viejo, y el viejo, más, aunque con dolor. Todo por vivir; porque, como dizen, viva la gallina con su pepita.[45] Pero ¿quién te podría contar, señora, sus daños, sus inconvenientes, sus fatigas, sus cuydados, sus enfermedades, su frío, su calor, su descontentamiento, su renzilla, su pesadumbre, aquel arrugar de cara, aquel mudar de cabellos su primera y fresca color, aquel poco oýr, aquel debilitado ver, puestos los ojos a la sombra, aquel hundimiento de boca, aquel caer de dientes, aquel carecer de fuerça, aquel flaco andar, aquel espacioso comer?[46] Pues ¡ay, ay! señora, si lo dicho viene acompañado de pobreza, allí verás callar todos los otros trabajos quando sobra la gana y falta la provisión; que jamás sentí peor [ahíto][47] que de hambre.

MEL.—Bien conozco que dize cada uno de la feria segund le va en ella;[48] assí que otra canción cantarán los ricos.

CEL.—Señora hija, a cada cabo ay tres leguas de mal quebranto.[49] A los ricos se les va la bienaventurança, la gloria y descanso por otros alvañares de asechanças que

[45] *viva la gallina con su pepita*: entiéndase 'desea vivir la gallina aunque tenga pepita'; es refrán (Correas, p. 509). Según Covarr., p. 622, "Pepita vale tanto como pituita, porque es humor aguoso, que se le congela a la gallina en la cabeça, y le cae al *gallillo*", lo que no le deja comer.

[46] *aquel espacioso comer*: esta segunda parte del parlamento o *expolitio* de Celestina acerca de los males de la vejez representa un préstamo más de Petrarca; *De remediis,* 1496, I, ii, A 2, C 4-9; fol. a 5 *v*; cfr. Deyermond, 1961, p. 58.

[47] [*ahíto*]: "la vianda indigesta que se ha pegado al estómago y está allí fixa" (Covarr., p. 58); por extensión, 'fastidio'; 'pena'. *A* y *C* ponen por error *hábito*; es correcta la lección en *D* y en las *TCs.*

[48] *que dize cada uno de la feria segund le va en ella*: refrán (Correas, p. 100); alude al trillado *topos* del mundo como feria.

[49] *a cada cabo... mal quebranto*: refrán (Correas, p. 7). En sentido literal significa que cada cual, para llegar a su destino, tiene que aguantar tres leguas de mal camino; aquí significa que aun los ricos tendrán que aguantar problemas propios de su situación.

no se parescen, ladrillados [50] por encima con lisonjas. [51] *Aquél es rico que está bien con Dios. Más segura cosa es ser menospreciado que temido. Mejor sueño duerme el pobre, que no el que tiene de guardar con solicitud lo que con trabajo ganó y con dolor ha de dexar. Mi amigo no será simulado y el del rico sí. Yo soy querida por mi persona; el rico por su hazienda. Nunca oye verdad; todos le hablan lisonjas a sabor de su paladar, todos le han embidia. Apenas hallarás un rico que no confiesse que le sería mejor estar en mediano estado o en honesta pobreza. Las riquezas no hazen rico, mas ocupado; no hazen señor, mas mayordomo. Más son los posseýdos de las riquezas que no los que las posseen. A muchos trax*[*eron*] *la muerte, a todos quita*[*n*] *el plazer, y a las buenas costumbres ninguna cosa es más contraria. ¿No oýste dezir: "durmieron su sueño los varones de las riquezas y ninguna cosa hallaron en sus manos"?* [52] Cada rico tiene una dozena de hijos y nietos que no rezan otra oración, no otra petición sino rogar a Dios que le saque de [en] [53] medio; no veen la hora que tener a él so la tierra y lo suyo entre sus manos, y darle a poca costa su casa para siempre.

MEL.—Madre, pues que assí es, gran pena ternás por la edad que perdiste. ¿Querrías bolver a la primera?

[50] *ladrillados por encima con lisonjas*: alusión metafórica a la bóveda ladrillada de los albañales.

[51] La larga adición al discurso de Celestina sobre las desventajas de ser rico incluye una serie de seis frases sueltas sobre el tema encontradas en el *De remediis*, 1496, I, liii — *De diuitarum copia* — (fol. e 1 *r*); cfr. *Apenas hallarás un rico que no confiese que le sería mejor estar en mediano estado o en honesta pobreza: "Vix diuitem inuenias qui non sibi melius fuisse in mediocritate uel honesta etiam paupertate fateatur"*, etc. (*ibid.;* Deyermond, 1961, p. 69).

[52] *"durmieron su sueño los varones..."*: a pesar de la frase introductoria, se trata de una traducción más de un pasaje del *De remediis*, I, liii (véase la nota anterior): *"Dormierunt somnum suum et nihil inuenerunt omnes uiri diuitiarum in manibus suis."*

[53] [en]: *A* pone "de medio": en *C* y las *TCs*, se lee "de medio"; sólo *D* ofrece lo que probablemente era la lección manuscrita.

CEL.—[54] Loco es, señora, el caminante que, enojado del trabajo del día, quisiesse bolver de comienço la jornada para tornar otra vez a aquel lugar; que todas aquellas cosas cuya possessión no es agradable, más vale posseellas que esperallas, porque más cerca está el fin dellas quanto más andado del comienço. No ay cosa más dulce ni graciosa al muy cansado que el mesón. Assí que, aunque la mocedad sea alegre, el verdadero viejo no la dessea, porque el que de razón y seso carece, quasi otra cosa no ama sino lo que perdió.

MEL.—Siquiera por vivir más, es bueno dessear lo que digo.

CEL.—Tan presto, señora, se va el cordero como el carnero.[55] Ninguno es tan viejo que no pueda vivir un año, ni tan moço que oy no pudiesse morir.[56] Assí que en esto poca avantaja nos leváys.

MEL.—Espantada me tienes con lo que has hablado. Indicio me dan tus razones que te aya visto otro tiempo. Dime, madre, ¿eres tú Celestina, la que solía morar a las tenerías cabe el río?[57]

CEL.—Señora, hasta que Dios quiera.

MEL.—Vieja te as parado. Bien dizen que los días no se van en balde.[58] Assí goze de mí, no te conociera sino por essa señaleja de la cara. Figúraseme que eras hermosa. Otra pareces. Muy mudada estás.[59]

[54] *Loco es... el caminante... sino lo que perdió*: pasaje que reproduce sentencias leídas en Petrarca, 1496, *De remediis*, II, 83 (*De senectute*): "*Amens viator est qui labore uiae exhaustus uelit ad initium remeare... Stultus enim nihil pene amat nisi quod perdidit* (fol. n [1] *r-v*) (Deyermond, 1961, p. 62).

[55] *Tan presto... se va el cordero como el carnero*: refrán (Correas, p. 471).

[56] *Ninguno es tan viejo...*: Petrarca, 1496, *De remediis*, I, 110 A: "*nemo tam senex qui non possit annum uiuere: Nemo tan iuuenis qui non possit hodie mori*" (fol. g 6 *v*).

[57] *la que solía morar a las tenerías...*: Ahora es Melibea quien insiste en asociar a Celestina con su antigua, no su actual, morada.

[58] *los años no se van en balde*; refrán (Correas, p. 274).

[59] *muy mudada estás*: no se entiende bien el por qué de estas palabras contradictorias y ofensivas de Melibea. Dice reconocer

LUC. (*Aparte*).—¡Hi, hi, hi! ¡Mudada está el diablo! ¡Hermosa era con aquel su Dios-os-salve[60] que traviessa la media cara!

MEL.—¿Qué hablas, loca? ¿Qué es lo que dizes? ¿De qué te ríes?

LUC.—De cómo no conocías a la madre, en tan poco tiempo, en la filosomía de la cara.

MEL.—No es tan poco tiempo dos años; y más, que la tiene arrugada.[61]

CEL.—Señora, ten tú el tiempo que no ande, terné yo mi forma que no se mude. ¿No has leýdo que dizen: "verná el día que en el espejo no te conozcas"?[62] Pero también yo encanecí temprano y parezco de doblada edad.[63] Que assí goze desta alma pecadora y tú desse cuerpo gracioso, que de quatro hijas que parió mi madre, yo fuy la menor. Mira cómo no só [tan][64] vieja como me juzgan.

MEL.—Celestina amiga, yo he holgado mucho en verte y conoscerte. También hasme dado plazer con tus razo-

---

a la vieja por la "señaleja" en la cara, sin embargo, hace dos años creía que era hermosa. El comento de Lucrecia a continuación sugiere que la confusión se debe a la intervención diabólica.

[60] *Dios-os-salve*: en esp. antig. era cuchillada en la cara (*DRAE*).

[61] *...la tiene arrugada*: en las *TCs* se suprime desde "en tan poco tiempo" hasta "la tiene arrugada", sin duda por la inverosimilitud de la sugerencia de que, en dos años, Celestina se había envejecido tanto que la muchacha no la reconocía, rasguño y todo. *filosomía*: forma vulgar de 'fisonomía' (Covarr., p. 598).

[62] *verná el día... no te conozcas*: Petrarca, 1496, *De remediis*, I, ii, C 9. *Veniet dies quo te in speculo non agnoscas* (fol. a 5 *v*).

[63] *parezco de doblada edad*: Celestina, pues, pretende tener aspecto de ser más vieja de lo que es, pero sus ribetes de vanidad le hacen insistir en que es más joven de lo que sugiere su apariencia. ¿Debe entender el lector que sus maldades son responsables de su fealdad física?

[64] *no só [tan] vieja como me juzgan*: hasta *SAL1570* falta *tan* en todas las ediciones en español aunque *IT1506* lee: "Guarda como io non so si uecchia come altri me indica[ano]" (1973, p. 98). La enmienda quita la ambigüedad que se encuentra en la declaración original de Celestina. *só*: 'só' y 'soy' se usan indiferentemente en *A* aunque se prefiere 'soy'.

nes. Toma tu dinero y vete con Dios, que me parece que no deves haver comido.

CEL.—¡O angélica ymagen! ¡O perla preciosa, y cómo te lo dizes! Gozo me toma en verte[65] fablar. ¿Y no sabes que por la divina boca fue dicho, contra aquel infernal tentador, que no de solo pan viviremos?[66] Pues assí es que no el solo comer mantiene; mayormente a mí, que me suelo estar uno o dos días negociando encomiendas agenas ayuna. [*¿Y para qué crees que sea la virtud en este mundo*][67] salvo [*para*] hazer por los buenos [*y*] morir por ellos? Esto tuve siempre, querer más trabajar sirviendo a otros, que holgar contentando a mí. Pues, si tú me das licencia, diréte la necessitada causa de mi venida, que es otra que la que fasta agora as oýdo, y tal que todos perderíamos en me tornar en balde sin que la sepas.

MEL.—Di, madre, todas tus necessidades; que si yo las pudiere remediar, de muy buen grado lo haré por el passado conoscimiento y vezindad,[68] que pone obligación a los buenos.

CEL.—¿Mías, señora? Antes agenas, como tengo dicho; que las mías, de mi puerta adentro me las passo, sin que las sienta la tierra, comiendo quando puedo, beviendo

[65] *verte fablar*: 'oírte hablar'; *ver* en el sentido de *oír* no es infrecuente en *LC* (véase Marciales, 1985, II, p. 83, n. 46).

[66] *no de solo pan viviremos*: "Non in solo pane vivit homo" (*Mateo*, 4, 4).

[67] [*¿Y para qué crees que sea la virtud...?*]: todas las ediciones castellanas que conocemos omiten la frase entre corchetes dejando un hiato evidente que se evita en *IT1506*: "E per che cosa credi che sia la virtu in questo [mondo] saluo per faticarsi lhuomo per li boni e morir per loro?" (1973, p. 98). No sabemos si la versión italiana refleja el texto de la desaparecida edición castellana de la *TC* que manejaba el traductor, o si se debe a una iniciativa de éste ante una laguna evidente; de todos modos la enmienda es necesaria para dar sentido al pasaje.

[68] *el passado conosçimiento y vezindad*: nueva sugerencia de que, antes de mudarse de barrio, Celestina había tenido hasta hacía dos años relaciones de algún tipo con la familia de Pleberio. ¿Por qué insistir en un contacto que no importa para la trama e incluso la complica sin razón aparente?

quando lo tengo. Que con mi pobreza, jamás me faltó, a Dios gracias, una blanca para pan y un quarto para vino después que embiudé; que antes no tenía yo cuydado de lo buscar, que sobrado estava un cuero en mi casa, y uno lleno y otro vazío. Jamás me acosté sin comer una tostada en vino y dos dozenas de sorvos, por amor de la madre,[69] tras cada sopa. Agora, como todo cuelga de mí, en un jarro malpegado me lo traen, que no cabe dos açumbres. *Seys vezes al día tengo de salir por mi pecado, con mis canas a cuestas, a le henchir a la taverna. Mas no muera yo de muerte, hasta que me vea con un cuero o tinagica*[70] *de mis puertas adentro. Que, en mi ánima, no ay otra provisión; que, como dizen: "pan y vino anda camino, que no moço garrido."*[71] Assí que, donde no hay varón, todo bien fallesce: con mal está el huso quando la barva no anda de suso.[72] Ha venido esto, señora, por lo que dezía de las agenas necessidades y no mías.

MEL.—Pide lo que querrás,[73] sea para quien fuere.

CEL.—¡Donzella graciosa y de alto linaje! Tu suave fabla y alegre gesto, junto con el aparejo de liberalidad que muestras con esta pobre vieja, me dan osadía a te lo dezir. Yo dexo un enfermo a la muerte, que con sola una palabra de tu noble boca salida, que le lleve metida en mi seno, tiene por fe que sanará, según la mucha devoción tiene en tu gentileza.

[69] *por amor de la madre*: 'por causa de la matriz'; creencia popular acerca del vino referida por la vieja para disculpar su enofilia. *por amor de* con sentido causal es aceptable en el habla popular.

[70] *tinagica*: 'tinajica', dimin. afectuoso de 'tinaja'.

[71] *pan y vino anda camino, que no moço garrido*: refrán (Correas, p. 381). Probablemente se originaba como grito de los pregoneros de vino (Covarr., p. 631).

[72] *con mal está el huso...*: refrán — cfr. "Guay del huso, cuando la barba no anda de suso" (Santillana, 1980, p. 108; Correas, p. 226). Advierte la falta que hace a la viuda su marido.

[73] *pide lo que querrás*: en la lengua antigua era aceptable en tales casos emplear el futuro del indicativo en lugar de las formas subjuntivas preferidas hoy.

MEL.—Vieja honrrada, no te entiendo si más no declaras tu demanda. Por una parte me alteras y provocas a enojo; por otra me mueves a compasión. No te sabría bolver respuesta conveniente según lo poco que he sentido de tu habla; que yo soy dichosa si de mi palabra ay necessidad para salud de algún cristiano, porque hazer beneficio es semejar a Dios,[74] y el que le da le recibe quando a persona digna dél le haze.[75] Y demás desto dizen que el que puede sanar al que padece, no lo faziendo, le mata.[76] Assí que no cesses tu petición por empacho ni temor.

CEL.—El temor perdí mirando, señora, tu beldad. Que no puedo creer que en balde[77] pintasse Dios unos gestos más perfetos que otros, más dotados de gracias, más hermosas faciones, sino para fazerlos almazén de virtudes, de misericordia, de compassión, ministros de sus mercedes y dádivas, como a ti. Y pues, como todos seamos humanos, nascidos para morir, [será] [78] cierto que no se puede dezir nacido el que para sí solo nasció; porque sería semejante a los brutos animales, en los

[74] *porque hazer beneficio es semejar a Dios*: como sugirió Deyermond, 1961, p. 144, la frase puede ser préstamo de los llamados *Proverbia* del pseudo-Séneca — *Quid est beneficium dare? Imitari Deum.* Sin duda, al escribir este trozo del diálogo Celestina-Melibea, acudía Rojas con frecuencia a un florilegio para escoger las sentencias que le convenían. Sobre el asunto, véase Fothergill-Payne, 1988, pp. 104 y 163.

[75] *y el que le da le recibe...*: Petrarca, *De rebus mem.*, III, tract. 2, cap. 60 B (fol. e 4 *v*); *Beneficium dando accepit qui digno dedit.* En *J* y las demás *TCs* se sustituye una frase distinta: *y más, que el que haze beneficio le rescibe, quando es a persona que le merece.*

[76] *que el que puede sanar... le mata*: pseudo-Séneca [Publilio Siro], *Proverbia,* núm. 301, *Qui succurrere perituro potest, cum non succurrit occidit* (véase Castro Guisasola, pp. 99-100, y Fothergill-Payne, p. 104).

[77] *en balde*: entiéndase 'sin motivo'.

[78] [*será*]: todas las ediciones leen "sea", pero estamos de acuerdo con el juicio de Marciales, 1985, II, p. 86, n. 55, de que debe tratarse de una mala lectura inicial por parte de un copista o cajista.

quales aun ay algunos piadosos, como se dize del unicornio,[79] que se humilla a qualquiera donzella; *el perro, con todo su ímpetu y braveza, quando viene a morder, si se echan en el suelo, no haze mal; esto de piedad.* ¿Pues las aves? Ninguna cosa el gallo come, que no participe y llame las gallinas a comer dello. *El pelicano*[80] *rompe el pecho por dar a sus hijos a comer de sus entrañas. Las cigüeñas mantienen otro tanto tiempo a sus padres viejos en el nido, quanto ellos le dieron cevo siendo pollitos.* Pues *tal conocimiento dio la natura a los animales y aves,* ¿por qué los hombres havemos de ser más crueles? ¿Por qué no daremos parte de nuestras gracias y personas a los próximos, mayormente quando están embueltos en secretas enfermedades, y tales que donde está la melezina salió la causa de la enfermedad?

MEL.—¡Por Dios, que sin más dilatar me digas quién es esse doliente que de mal tan perplexo se siente, que su passión y remedio salen de una mesma fuente?

CEL.—Bien ternás, señora, noticia en esta cibdad de un caballero mancebo, gentilhombre de clara sangre, que llaman Calisto...

MEL.—¡Ya, ya, ya! Buena vieja, no me digas más; no pases adelante. ¿Ésse es el doliente por quien has fecho tantas premissas[81] en tu demanda, por quien has venido a buscar la muerte para ti, por quien has dado tan

[79] *unicornio*: animal mítico. Covarr., p. 986, alude a la creencia vulgar de que el unicornio: "si vee una donzella, se le domestica y se recuesta sobre sus faldas y, adormeçiendo en ellas, los caçadores llegan y le prenden". La creencia era muy antigua y aparece con frecuencia en los bestiarios medievales, en los que se considera el unicornio como símbolo de Cristo.

[80] *El pelicano...*: en casi todas las ediciones antiguas de la *TC* (incluso *J*) esta adición está erróneamente traspuesta de su sitio correcto hasta el final del próximo parlamento de Celestina (es decir, sigue a "que llaman Calisto"). Está colocada correctamente en *I* (Sevilla: Cromberger [1502, realmente 1513]), y las demás ediciones crombergerianas; *pelicano* entonces se pronunciaba con acento grave.

[81] *premissas*: 'preámbulos'; latinismo (*praemissa*, literalmente, 'cosas enviadas por adelantado').

d[a]ñosos passos, desvergonçada barvuda? ¿Qué siente esse perdido, que con tanta passión vienes? ¡De locura será su mal! ¿Qué te parece? Si me fallaras sin sospecha desse loco, ¡con qué palabras me entravas! [82] No se dize en vano que el más empecible miembro del mal hombre o muger es la lengua. [83] ¡Quemada seas, alcahueta falsa, hechizera, enemiga de onestad, causadora de secretos yerros! ¡Jesú, Jesú! ¡Quítamela, Lucrecia, de delante, que me fino, que no me ha dexado gota de sangre en el cuerpo! Bien se lo merece esto y más, quien a estas tales da oýdos. Por cierto, si no mirasse a mi honestidad, y por no publicar su osadía desse atrevido, yo te fiziera, malvada, que tu razón y vida acabaran en un tiempo.

CEL. (*Aparte*).—¡En hora mala acá vine, si me falta mi conjuro! ¡Ea, pues, bien sé a quien digo! *¡Ce, hermano, que se va todo a perder!* [84]

MEL.—¿Aun hablas entre dientes delante mí, para acrecentar mi enojo y doblar tu pena? ¿Querrías condenar mi onestidad por dar vida a un loco? ¿Dexar a mí triste por alegrar a él y llevar tú el provecho de mi perdición, el galardón de mi yerro? ¿Perder y destruyr la casa y la honrra de mi padre, por ganar la de una vieja maldita como tú? ¿Piensas que no tengo sentidas tus pisadas y entendido tu dañado mensaje? Pues yo te certifico que las albricias que de aquí saques no sean sino estorvarte de más ofender a Dios, dando fin a tus días. Respóndeme, traydora, ¿cómo osaste tanto fazer?

CEL.—Tu temor, señora, tiene ocupada [85] mi desculpa.

[82] *me entravas*: entiéndase 'me hubieras acometido'. Para *entrar* en el sentido de 'acometer' véase *DRAE*.

[83] *el más empecible miembro...*: nuevo recuerdo de Petrarca, *De remediis*, I, ix, E (fol. [a7] *v*): *pessimum nocentissimumque mali hominis membrum lingua est* (Deyermond, 1961, 59).

[84] *¡Ce hermano...!*: nueva adición para subrayar que Celestina cree en la presencia y actuación del Demonio durante su encuentro con Melibea.

[85] *Tu temor... tiene ocupada mi desculpa*: entiéndase 'El temor de ti... ha impedido mi desculpa'; *ocupada*, latinismo (*occupare*, 'apoderarse de algo antes de conseguirlo otro').

Mi innocencia me da osadía; tu presencia me turba en verla yrada. Y lo que más siento y me pena es recibir enojo sin razón ninguna. Por Dios, señora, que me dexes concluyr mi dicho, que ni él quedará culpado ni yo condenada, y verás cómo es todo más servicio de Dios que passos deshonestos; más para dar salud al enfermo que para dañar la fama al médico. Si pensara, señora, que tan de ligero havías de conjecturar [86] de lo passado nocibles sospechas, no bastara tu licencia para me dar osadía a hablar en cosa que a Calisto ni a otro hombre tocasse.

MEL.—¡Jesú! ¡No oyga yo mentar más esse loco, saltaparedes, fantasma de noche, luengo como ciguñal, [87] figura de paramento mal pintado; si no, aquí me caeré muerta! Éste es el que el otro día me vido y començó a desvariar comigo en razones, haziendo mucho del galán. Dirásle, buena vieja, que si pensó que ya era todo suyo y quedava por él el campo, porque holgué más de consentir sus necedades que castigar su yerro, quise más dexarle por loco que publicar su grande atrevimiento. Pues avísale que se aparte deste propósito y serle ha sano; si no, podrá ser que no aya comprado tan cara habla en su vida. Pues sabe que no es vencido sino el que se cree serlo, [88] y yo quedé bien segura y él ufano; [89] de los

[86] *conjecturar*: 'concebir'; latinismo (*coniectare,* 'inferir', 'deducir').

[87] *ciguñal*: así en *A* y *C*; las *TCs* ponen "cigueña". Sin embargo, "ciguñal" es lección permisible; según Nebrija, 1981, p. 64, *cigoñal* es nombre de pértiga que servía para sacar agua de los pozos.

[88] Petrarca, *De remediis,* II, 73 B (fol. m 5 *r*); *Victus non est nisi qui se uictum credit.* Obsérvese que las frecuentes citas petrarquescas que aparecen en el Acto IV suelen ser tomadas del *Indice* de los *Opera omnia,* sin que Rojas haya acudido por regla general al texto mismo.

[89] *ufano*: así en todas las ediciones. No hay que aceptar la enmienda 'insano' de Marciales (II, p. 88, n. 66). Melibea acaba de decir que sólo está vencido el que se cree estarlo. Puesto que ella sabe que Calisto seguía con su intento de vencerla después de la entrevista en el huerto, era natural que considerase que debía ha-

locos es estimar a todos los otros de su calidad. Y tú, tórnate con su mesma razón, que respuesta de mí otra no havrás, ni la esperes; que por demás es ruego a quien no puede haver misericordia. Y da gracias a Dios, pues tan libre vas desta feria. Bien me havían dicho quien tú eras, y avisado de tus propiedades, aunque agora no te conocía.[90]

CEL. (*Aparte*).—¡Más fuerte estava Troya, y aun otras más bravas he yo amansado! Ninguna tempestad mucho dura.[91]

MEL.—¿Qué dizes, enemiga? Fabla que te pueda oýr. ¿Tienes desculpa alguna para satisfazer mi enojo y escusar tu yerro y osadía?

CEL.—Mientra viviere tu yra, más dañará mi descargo. Que estás muy rigurosa, y no me maravillo; que la sangre nueva poco calor ha menester para hervir.

MEL.—¿Poco calor? Poco lo puedes llamar, pues quedaste tú viva y yo quexosa sobre tan gran atrevimiento. ¿Qué palabra podías tú querer para esse tal hombre que a mí bien me estuviesse? Responde, pues dizes que no has concluydo; quiçá [purgarás][92] lo passado.

CEL.—Una oración, señora, que le dixeron que sabías, de

---

ber salido ufano del encuentro a pesar de sus palabras alicaídas —si es que ella las había oído éstas.

[90] *aunque agora no te conocía*: sobre las relaciones anteriores de Melibea y su familia con Celestina el texto ofrece noticias contradictorias. Si ellos estaban enterados de su profesión peligrosa, ¿por qué solía visitarles hasta hacía dos años? Habiendo sido recordada por Lucrecia quién era Celestina, ¿por qué es sólo ahora que Melibea reconoce que tiene una conocida alcahueta delante? ¿Debemos suponer que Rojas quiere demostrar por estas aparentes contradicciones que el complot diabólico contra la muchacha progresa a tientas debido al carácter fuerte de ésta, o sólo se trata de deslices fortuitos de un autor más interesado en desarrollar el diálogo que tiene entre manos que en reconciliarlo cuidadosamente con todo lo dicho anteriormente?

[91] *Ninguna tempestad mucho dura*: Petrarca, 1496, *De remediis*, II, xc I: *Tempestas nulla durat* (versión del Índice).

[92] [*purgarás*]: en todas las ediciones se lee *pagarás*. Aceptamos con algunas dudas la enmienda de Marciales (1985, II, p. 89, nota 68).

Sancta Polonia [93] para el dolor de las muelas. Assí mismo tu cordón, [94] que es fama que ha tocado todas las reliquias que ay en Roma y Jerusalem. Aquel cavallero que dixe, pena y muere dellas. Esta fue mi venida, pero, pues en mi dicha estava tu airada respuesta, padézcase él su dolor en pago de buscar tan desdichada mensajera; que, pues en tu mucha virtud me faltó piedad, también me faltara agua si a la mar me embiara. *Pero ya sabes que el deleyte de la vengança dura un momento y el de la misericordia para siempre.* [95]

MEL.—Si esso querías, ¿por qué luego no me lo espresaste? ¿Por qué me lo dixiste en tan pocas palabras? [96]

CEL.—Señora, porque mi limpio motivo me hizo creer que, aunque en menos lo propusiera, no se havía de sospechar mal; que si faltó el devido preámbulo, fue porque la verdad no es necessario abundar de muchas colores. [97] Compassión de su dolor, confiança de tu mag-

[93] *Sancta Polonia*: Santa Apolonia, virgen y mártir (m. A.C. 249); entre los tormentos que sufrió a manos de sus enemigos fue el de perder todos los dientes, lo que le valía en la piedad popular ser considerada santa patrona de los que sufrían dolor de muelas. Pide la oración Celestina porque necesita algo escrito de la propia mano de Melibea para facilitar la *philocaptio* de ésta (véase la nota que sigue).

[94] *Assí mismo tu cordón*: según las teorías mágicas una prenda de vestir guardaba algo de la personalidad de la persona que solía llevarla. Celestina quiere el cordón de Melibea, tanto por el hecho de que había estado en íntimo contacto con el cuerpo de la muchacha como por la fuerza espiritual con que se lo suponía dotado debido a que había tocado las mencionadas reliquias —fuerza que ahora será convertida por la magia a fines malignos.

[95] *Pero ya sabes que el deleyte...*: Petrarca, *De remediis,* I, ci, B (fol. g 3 *r*): *"Vltionis momentanea delectatio est: misericordia sempiterna".*

[96] *tan pocas palabras*: entiéndase 'sin palabras suficientes para indicar qué querías'; pero sin duda Rojas quería también que la pregunta de la muchacha se entendiese en sentido irónico, dada la locuacidad de la vieja.

[97] *no es necessario abundar de muchas colores*: entiéndase 'no es necesario emplear una abundancia de colores retóricos'; es préstamo de Petrarca, *De rebus fam.*, XII A (fol. [B 5] *r*): *nec oportet ueritatem rerum fictis adumbrare coloribus.* Se verá que

nificencia,[98] ahogaron en mi boca la espressión de la causa. Y pues conoces, señora, que el dolor turba, la turbación desmanda y altera la lengua (la qual havía de estar siempre atada con el seso), ¡por Dios! que no me culpes. Y si el otro yerro ha fecho, no redunde[99] en mi daño, pues no tengo otra culpa sino ser mensajera del culpado. No quiebre la soga por lo más delgado;[100] no seas la telaraña, que no muestra su fuerça sino contra los flacos animales. No paguen justos por pecadores.[101] Imita la divina justicia que dixo: "el ánima que pecare, aquélla misma muera"; a la humana, que jamás condena al padre por el delicto del hijo, ni al hijo por el del padre.[102] Ni es, señora, razón que su atrevimiento acarree mi perdición, aunque, según su merecimiento, no ternía en mucho que fuese él el delinquente y yo la condenada. Que no es otro mi oficio sino servir a los semejantes. Desto vivo y desto me arreo.[103] Nunca fue mi voluntad enojar a unos por agradar a otros, aunque ayan

el castellano "abundar" es mala lección por parte de Rojas del lat. *adumbrare*, 'sombrear'. La construcción de infinitivo "no es nenecessario abundar" es latinismo sintáctico por "que abunde".

98 *magnificencia*: 'magnanimidad', 'nobleza'; latinismo (*magnificentia*).

99 *redunde*: latinismo (*redundare*).

100 *No quiebre la soga...*: véase Correas, pp. 419 y 452.

101 *no seas la telaraña...*: cfr. Valerio Máximo, *Factorum et dictorvm memorabilivm*, VII, ii, 14: *Quam porro subtiliter Anacharsis leges araneorum telis conparabat! nam ut illas infirmiora animalia retinere; ualentiora transmittere, ita his humiles et pauperes constringi, diuites et praepotentes non alligari.* La historia se repite en Petrarca, *De rebus familiaribus,* XII (Deyermond, 1961, pp. 40-2), de donde también pudo tomarla Rojas, si no es que se hubiese ya convertido en proverbio. *No paguen justos por pecadores*: alusión al refrán "Pagan justos por pecadores" (Correas, p. 377).

102 *"el ánima que pecare... ni al hijo por el padre*: Versión de *Ezechiel*, 18, 20: *Anima quae peccaverit, ipsa morietur; filius non portabit iniquitatem patris, et pater non portabit iniquitatem filii.* La distinción que introduce correctamente Celestina de suyo entre la justicia divina y la justicia humana es otro de varios pasajes en *LC* en los que el jurista Rojas deja entrever su estado profesional.

103 *me arreo*: 'me engalano'; de *arrear,* en el sentido de 'adornar'.

dicho a tu merced[104] en mi absencia otra cosa. Al fin, señora, a la firme verdad el viento del vulgo no la empece.[105] *Una sola soy en este limpio trato. En toda la ciudad pocos tengo descontentos. Con todos cumplo, los que algo me mandan, como si toviesse veynte pies y otras tantas manos.*

MEL.—*No me maravillo, que un solo maestro de vicios dizen que basta para corromper un gran pueblo.*[106] Por cierto, tantos y tantos loores me han dicho de tus mañas, que no sé si crea que pedías oración.

CEL.—Nunca yo la reze, y si la rezare, no sea oýda, si otra cosa de mí se saque, aunque mill tormentos me diessen.

MEL.—Mi passada alteración me impide a reýr de tu desculpa, que bien sé que ni juramento ni tormento te torcerá a dezir verdad, que no es en tu mano.

CEL.—Eres mi señora. Téngote de callar, hete yo de servir, hasme tú de mandar. Tu mala palabra será víspera de una saya.

MEL.—¡Bien la has merecido!

CEL.—Si no la he ganado con la lengua, no la he perdido con la intención.

MEL.—Tanto afirmas tu ignorancia, que me hazes creerlo que puede ser. Quiero, pues, en tu dubdosa desculpa tener la sentencia en peso y no disponer de tu demanda al sabor de ligera interpretación.[107] No tengas en mucho ni te maravilles de mi passado sentimiento, porque con-

[104] *tu merced*: rara confusión entre el tratamiento cotidiano con que Celestina se hubiera dirigido a la noble Melibea ('vuestra merced') y la práctica de la comedia latina en la que todos los personajes, de cualquier estado social, se tratan de 'tú'; uso también normal en *LC*.

[105] *a la firme verdad...*: Petrarca, *De vita solitaria*, II, iii, 7 A (fol. C 4 *v*): *solidam ueritatem uulgaris aura non concutit.*

[106] *un solo maestro de vicios...*: Petrarca, *De rebus familiar*, LXV, B (fol. F 4 *r*): *Magister unus uoluptatis magno in populo satis est.*

[107] *ligera interpretación*: Melibea utiliza aquí la fraseología de un juez que difiere la sentencia al no querer disponer de la causa sin considerar más a fondo las deposiciones.

currieron dos cosas en tu habla, que qualquiera dellas era bastante para me sacar de seso: nombrarme esse tu cavallero, que comigo se atrevió a hablar, y también pedirme palabra sin más causa. [108] Que no se podía sospechar sino daño para mi honrra. Pero, pues todo viene de buena parte, de lo passado aya perdón; que en alguna manera es aliviado mi coraçón, viendo que es obra pía y santa sanar los passionados y enfermos.

CEL.—¡Y tal enfermo, señora! Por Dios, si bien le conosciesses, no le juzgasses por el que has dicho y mostrado con tu yra. En Dios y en mi alma, no tiene hiel. [109] Gracias, dos mill; en franqueza, Alexandre; en esfuerço, Etor; [110] gesto, de un rey; gracioso, alegre. Jamás reyna en él tristeza. De noble sangre, como sabes. Gran justador, pues verle armado, un Sant George. [111] Fuerça y esfuerço no tuvo Ércules tanta. [112] La presencia y faciones, dispusición, desemboltura, otra lengua havía me-

[108] *pedirme palabra sin más causa*: entiéndase, 'pedirme que te diese mi palabra sin decirme más extensamente la causa de tu pedido'. *IT1506,* reza: "domandarme parola senza saper più causa".

[109] *no tiene hiel*: 'no tiene bilis' ("Phrase familiar que se usa para ponderar lo apacible de una persona, que no se altera o irrita con facilidad") (*Dicc. Aut.*). Nótese lo incongruente de algunos de los ejemplos con que, a continuación, Celestina intenta reforzar este aserto acerca del carácter apacible de Calisto.

[110] *Alexandre*: lat. *Alexander,* con paso de la *-r* final a interior —cfr. *inter, semper,* etc.; Alejandro Magno, rey de Macedonia (356-323 a.C.), conquistador de Persia. *Étor*: Héctor, hijo mayor de Príamo, rey de Troya, muerto por Aquiles en el sitio de Troya y, según Homero, el mayor guerrero del ejército troyano.

[111] *Sant George*: *C*: Gorge; *sant* (con apócope de la *-o* final) es arcaísmo normal en *A. George,* con conservación de la *G-* inicial y del hiato *eo* es latinismo evidente. San Jorge, martirizado en el siglo IV, y a veces erróneamente identificado con un príncipe de Capadocia del mismo nombre, era famoso desde el siglo XII por haber matado al dragón (cfr. *Legenda aurea*), lo que le valía ser considerado como patrono de la caballería medieval.

[112] *Ércules*: Hércules, el más famoso guerrero de la mitología griega, hijo, según algunos, de Zeus y de Alcmene, conocido por la extraordinaria fuerza que le permitió llevar a cabo los doce trabajos dificilísimos que le fueron impuestos por la diosa Hera.

nester para las contar. Todo junto semeja ángel del cielo. Por fe tengo que no era tan hermoso aquel gentil Narciso [113] que se enamoró de su propia figura, quando se vido en las aguas de la fuente. Agora, señora, tiénele derribado una sola muela, que jamás cessa de quexar.

MEL.—¿Y qué tanto tiempo ha?

CEL.—Podrá ser, señora, de veynte y tres años; que aquí está Celestina, que le vido nascer y le tomó a los pies de su madre. [114]

MEL.—Ni te pregunto esso ni tengo necessidad de saber su edad; sino qué tanto ha que tiene el mal.

CEL.—Señora, ocho días; que parece que ha un año en su flaqueza. Y el mayor remedio que tiene es tomar una vihuela y tañe tantas canciones y tan lastimeras, que no creo que fueron otras las que compuso aquel emperador y gran músico Adriano de la partida del ánima, por sofrir sin desmayo la ya vezina muerte. [115] Que, aunque yo sé poco de música, parece que faze aquella vihuela fablar. Pues si acaso canta, de mejor gana se paran las aves a le oýr que no [a] aquel [Anfión], [116]

[113] *gentil Narciso*: Narciso: joven mitológico extraordinariamente hermoso que se enamoró de su propia imagen al verla reflejada en una fuente, y que se consumía a causa de este amor imposible. Para que tanta belleza no se perdiese, los dioses convirtieron su cuerpo en la flor que lleva su nombre. *gentil*: Rojas sin duda juega aquí con los dos sentidos de la palabra ('hermoso' y 'pagano').

[114] *a los pies de su madre*: pretende así la mentirosa Celestina, para justificar de modo no sospechoso su intervención en el asunto, haber sido partera al nacimiento de Calisto.

[115] *Adriano*: emperador romano (117-138 A.C.). Alusión tomada de Petrarca, *De rebus familiar.*, 110 B (fol. I 6 *v*), pero según la versión ligeramente modificada para convertirla en la *sententia* que aparece en el Índice: *Adrianus Imperator tam uehementer musis intendebat: ut ne uicina morte lentesceret: uersiculos de animae discessu aedidit.*

[116] *[Anfión]*: "Antico" con mayúscula en todas las ediciones antiguas, sin duda debido a una mala lectura de copista o cajista; *SAL1570* con razón corrige "Amphion"; cfr. Petrarca, Índice: *Amphion arbores & saxa cantu mouisse perhibetur*; versión original en *De rebus familiar.*, 8 C (fol. B 4 *r*). Anfión, príncipe de

de quien se dize que movía los árboles y piedras con su canto. Siendo éste nascido no alabaran a Orfeo.[117] Mira, señora, si una pobre vieja como yo, si se fallará dichosa en dar la vida a quien tantas gracias tiene. Ninguna muger le vee que no alabe a Dios, que assí le pintó. Pues si le habla acaso, no es más señora de sí, [*sino*][118] de lo que él ordena. Y pues tanta razón tengo, juzga, señora, por bueno mi propósito, mis passos saludables y vazíos de sospecha.

MEL.—¡O, quánto me pesa con la falta de mi paciencia! Porque siendo él ignorante y tú ynocente havés padecido las alteraciones[119] de mi ayrada lengua. Pero la mucha razón me relieva de culpa, la qual tu habla sospechosa causó. En pago de tu buen sofrimiento, quiero complir tu demanda y darte luego mi cordón. Y porque para escrivir la oración no havrá tiempo sin que venga mi madre, si esto no bastare, ven mañana por ella muy secretamente.

LUC. (*Aparte*).—¡Ya, ya, perdida es mi ama! ¿Secretamente quiere que venga Celestina? ¡Fraude ay![120] ¡Más le querrá dar que lo dicho!

MEL.—¿Qué dizes, Lucrecia?

Tebas, levantó las murallas de esa ciudad haciendo que las piedras se moviesen a formarlas al son de su lira.

117 *Orfeo*: parece que Rojas, después de aludir a Anfión, escudriñó el referido pasaje en el texto propio del *De rebus familiaribus* mencionado en la nota anterior, y que decidió también introducir el nombre de Orfeo el cual, en él, se une al de Anfión: *nec fabulam Orphei uel Amphionis interseram: quorum ille baeluas immanes: hic arbores ac saxa cantu mouisse* (véase Deyermond, 1961, pp. 40-42).

118 [*sino*] *de lo que él ordena*: en todas las ediciones se lee "no es más señora de sí, de lo que él ordena"; sin embargo, parece necesaria la enmienda para dar a conocer el sentido de la frase. Cfr. *IT1560*: "e si a caso parlano con lui, non e piu in loro liberta saluo quel che ello comanda" (1973, p. 105).

119 *alteraciones*: 'sobresaltos' ("movimiento de la ira u otra pasión", *DRAE*); latinismo (lat. med. *alteratio*).

120 *¡Fraude ay!*: '¡Truco hay!'; latinismo (*fraus*, 'mala fe'; 'engaño').

LUC.—Señora, que baste lo dicho; que es tarde.

MEL.—Pues, madre, no le des parte de lo que passó a esse cavallero, por que no me tenga por cruel o arrebatada o desonesta.

LUC. (*Aparte*)—No miento y[o], que mal va este fecho.

CEL.—Mucho me maravillo, señora Melibea, de la dubda que tienes de mi secreto. No temas, que todo lo sé sofrir y encubrir. Que bien veo que tu mucha sospecha echó, como suele, mis razones a la más triste parte.[121] Yo voy con tu cordón tan alegre, que se me figura que está diziéndole allá su coraçón la merced que nos heziste, y que lo tengo de hallar aliviado.

MEL.—Más haré por tu doliente, si menester fuere, en pago de lo sufrido.

CEL. (*Aparte*).—¡Más será menester y más harás, y aunque no se te agradezca!

MEL.—¿Qué dizes, madre, de agradescer?

CEL.—Digo, señora, que todos lo agradescemos y serviremos y todos quedamos obligados. Que la paga más cierta es quando más la tienen de complir.

LUC. (*Aparte*).—¡Trastrócame[122] essas palabras!

CEL. (*Aparte*).—Hija Lucrecia, ¡ce! Yrás a casa y darte

[121] *echó... a la más triste parte*: 'interpretó desfavorablemente'; es adaptación de uno de los *Proverbia* (núm. 7) del pseudo-Séneca: *Ad tristem partem, strenua est suspicio* (Blüher, 1983, p. 164). Según Cejador (1913, I, p. 189, n. 22) la versión castellana de los *Proverbios* en la edición de 1495 reza "La mucha sospecha siempre echó las cosas a la más triste parte", lo que está más cerca de la frase rojana. Lo confirma Fothergill-Payne, 1988, p. 104.

[122] *¡Trastrócame essas palabras!*: "essas palabras" que quisiera Lucrecia que se trastrocasen, son las precedentes de Celestina: "la paga más cierta es, quando más la tienen de cumplir" que Marciales interpreta: "el cumplimiento es más cierto cuando más cantidad le tienen que dar..." (1985, II, p. 94, n. 89), interpretación que cuenta con el apoyo de *IT1506*: "quel pagamento e piu certo quanto lhuomo e piu obligato a la satisfatione" (p. 106). Entiende Lucrecia que habla Celestina en doble sentido, refiriéndose también al hecho de que, en este caso, el cumplimiento de la paga (la rendición de Melibea) está garantizado por la intervención diabólica.

he una lexía con que pares [123] essos cavellos más que oro. No lo digas a tu señora. Y aun darte he unos polvos para quitarte esse olor de la boca, que te huele un poco; que en el reyno no lo sabe fazer otri [124] sino yo, y no ay cosa que peor en la muger parezca.

LUC. (*Aparte*).—*¡O, Dios te dé buena vegez, que más necessidad tenía de todo esso que de comer!*

CEL. (*Aparte*).—*Pues, ¿por qué murmuras contra mí, loquilla? Calla, que no sabes si me avrás menester en cosa de más importancia. No provoques a yra a tu señora más de lo que ella ha estado. Déxame yr en paz.*

MEL.—¿Qué le dizes, madre?

CEL.—Señora, acá nos entendemos.

MEL.—Dímelo, que me enojo quando, yo presente, se habla cosa de que no aya parte.

CEL.—Señora, que te acuerde la oración para que la mandes escrivir, y que aprenda de mí a tener mesura en el tiempo de tu yra, en la qual yo usé lo que se dize que del ayrado es de apartar por poco tiempo, del enemigo por mucho. [125] Pues tú, señora, tenías yra con lo que sospechaste de mis palabras, no enemistad. Porque, aunque fueran las que tú pensavas, [126] en sí no eran ma-

[123] *pares*: 'adornes' (en la lengua antigua).

[124] *otri*: 'otro'; así en *A*; *D* y *J*, 'otre'. Única ocasión en *LC* en que 'otro' aparece con la *-i* final de la flexión pronominal de *qui*. Las versiones de *D* y *J* se asimilan la -e final de *que*. ¿Problema debido a dudas sobre el género que convenía usar? Otras ediciones antiguas vacilan entre *otro* y *otra*.

[125] *del ayrado es de apartar por poco tiempo, del enemigo por mucho*: nueva sentencia de los *Proverbia* del pseudo-Séneca: *Iratum breuiter uites, inimicum diu* (núm. 288); cfr. Blüher, 1983, p. 164. Es cierto que Rojas conocía de primera mano la versión castellana de dicha obra por Pedro Díaz de Toledo (1482, 1491, 1495) — uno de los libros más leídos de su tiempo — según comprueba Fothergill-Payne, *op. cit., passim.* No se olvide, sin embargo, que los *Proverbia* era uno de los libros predilectos de los compiladores de florilegios de *sententiae.*

[126] *aunque fueran las que tú pensavas*: nótese cómo, a pesar de haber aplacado con sus mentiras las bien fundadas sospechas de Melibea acerca del verdadero fin de su petición, Celestina

las; que cada día ay hombres penados por mugeres y mugeres por hombres, y esto obra la natura y la natura ordenóla Dios, y Dios no hizo cosa mala. Y assí quedava mi demanda, como quiera que fuesse, en sí loable, pues de tal tronco procede, y yo libre de pena. Más razones destas te daría, sino porque la prolixidad es enojosa al que oye y dañosa al que habla. [127]

MEL.—En todo has tenido buen tiento, assí en [el] poco hablar en mi enojo, como con el mucho sofrir.

CEL.—Señora, sofríte con temor, porque te ayraste con razón. [128] Porque, con la yra morando poder, no es sino rayo. [129] Y por esto passé tu rigurosa habla hasta que su almazén hoviesse gastado.

MEL.—En cargo te es esse cavallero.

CEL.—Señora, más merece. Y si algo con mi ruego para él he alcançado, con la tardança lo he dañado. Yo me parto para él, si licencia me das.

MEL.—Mientra más aýna la hovieras pedido, más de grado la hovieras recabdado. Ve con Dios, que ni tu mensaje me ha traýdo provecho, ni de tu yda me puede venir daño.

---

se siente ahora suficientemente dominadora de la situación para terminar la entrevista sugiriendo que, de todos modos, aun si fueran justificadas dichas sospechas, no hubiera habido ocasión para que Melibea se enojase, siendo el amor sexual obra de Dios.

[127] *porque la prolixidad...*: sentencia irónica del autor a expensas de Celestina, de quien es característica sobresaliente el discursear incesantemente.

[128] *con razón*: así en todas las ediciones; Marciales (II, p. 95, nota 93) quiere que se sustituya 'sin razón', alegando que "con razón" carece de sentido en este contexto. No hallamos necesaria la enmienda; las palabras del texto parecen perfectamente aceptables en la boca de Celestina: la vieja pretende haber aguantado con paciencia la ira de Melibea porque, según ella, ésta, al creer erróneamente que la vieja quería alcahuetearla, había reaccionado con furia justificable, siendo ella una muchacha honrada. Ya lo ha dicho la misma Melibea (p. 323: "la mucha razón me relieva de culpa, la qual tu habla sospechosa causó".

[129] *con la yra morando poder...*: entiéndase: 'cuando se junta con la ira el poder, el resultado es un verdadero relámpago'. Rojas otra vez maneja una sentencia del pseudo-Séneca: *Fulmen est ubi cum potestate habitat iracundia* (*Proverbia*, núm. 214).

[V]

[CELESTINA SEMPRONIO PÁRMENO CALISTO]

Argumento del quinto auto

Despedida Celestina de Melibea, va por la calle hablando consigo misma entre dientes. Llegada a su casa [1] habló a Sempronio, que la aguardava. Ambos van hablando hasta llegar a casa de Calisto y, vistos por Pármeno, cuéntalo a Calisto su amo, el qual le mandó abrir la puerta.

[Cena 1.ª]

CEL. (*sola*).—¡O rigurosos trances! ¡O [cuerda] [2] osadía! ¡O gran sofrimiento! ¡Y qué tan cercana estuve de la

[1] *Llegada a su casa*: error del autor del Argumento; el texto indica claramente que el encuentro Celestina-Sempronio tiene lugar en la calle camino de la casa de Calisto.

[2] [*cuerda*]: *A* lee "cruda", error evidente corregido en *C* y *D*.

muerte si mi mucha astucia no rigera [3a] con el tiempo las velas de la petición! ¡O amenazas de donzella brava! ¡O ayrada donzella! ¡O diablo a quien yo conjuré, cómo compliste tu palabra en todo lo que te pedí! ¡En cargo te soy! Assí amansaste la cruel hembra con tu poder y diste tan oportuno lugar a mi habla quanto quise, con la absencia de su madre. ¡O vieja Celestina! ¿Vas alegre? Sábete que la meytad está hecha quando tienen buen principio las cosas. [3b] ¡O serpentino azeyte! ¡O blanco filado! ¡Cómo os aparejastes todos en mi favor! O yo rompiera [4] todos mis atamientos hechos y por fazer, ni creyera en yervas ni en piedras, ni en palabras. [5] Pues, alégrate, vieja; que más sacarás deste pleyto, que de quinze virgos que renovaras. [6] ¡O malditas haldas, prolixas y largas, cómo me estorváys de llegar adonde han de reposar mis nuevas! ¡O buena fortuna, cómo ayudas a los osados y a los tímidos eres contraria! Nunca huyendo huyó la muerte [el] covarde. [7] ¡O quántas erraran en lo que yo he acertado! ¿Qué fizieran en tan fuerte estrecho estas nuevas maestras de mi oficio, sino responder algo a Melibea por donde se perdiera

[3a] *no rigera*: 'no cambiara'; entiéndase, '[si] no supiera cómo cambiar las velas de la petición según pedía el tiempo', es decir, en vista de la reacción airada de Melibea.

[3b] *la meytad está hecha...*: hubo un refrán: "principio bueno, la mitad es hecho" (Correas, p. 410), pero Rojas pudo tomarlo como sentencia senequista de las *Epistulae,* XXXIV, 3: *principia totius operis dimidium occupare dicuntur. meytad: medietate(m) > *meyetate > meytad > mitad.*

[4] *O yo rompiera...*: entiéndase, 'Si no, yo hubiera roto...'. Criado de Val, 1955, pp. 133-4, atribuye un sentido hipotético futuro a *rompiera* en este ejemplo, pero parece más bien referirse a un pasado hipotético —significado frecuente de esta forma verbal en los Actos II y siguientes.

[5] *palabras*: aquí en el sentido de conjuros o invocaciones mágicos.

[6] *renovaras*: 'que hubieras renovado'; cfr. *IT1506*: "che hauessi rinouate" (1973, p. 109).

[7] *Nunca huyendo huyó...*: cfr. Mena, *Laberinto,* 1968, c. 149, p. 94, "fuyendo non fuye la muerte covarde". En las *TCs* se sustituye "huye".

quanto yo con buen callar he ganado? Por esto dizen: "quien las sabe las tañe," y que "es más cierto médico el esperimentado que el letrado" y "la esperiencia y escarmiento haze los hombres arteros" [8] y la vieja, como yo, que alce sus haldas al passar del vado, [9] como maestra. ¡Ay, cordón, cordón, yo te faré traer por fuerça, si vivo, a la que no quiso darme su buena habla de grado!

[Cena 2.ª]

SEM.—O yo no veo bien o aquélla es Celestina. ¡Válala el diablo, haldear que trae! Parlando viene entre dientes.

CEL.—¿De qué te santiguas, Sempronio? Creo que en verme.

SEM.—Yo te lo diré. La raleza [10] de las cosas es madre de la admiración; la admiración concebida en los ojos deciende al ánimo por ellos; el ánimo es forçado descubrillo por estas esteriores señales. [11] ¿Quién jamás te vido por la calle, abaxada la cabeça, puestos los ojos en el suelo, y no mirar a ninguno, como agora? ¿Quién te vido hablar entre dientes por las calles y venir aguijando como quien va a ganar beneficio? Cata que todo

[8] *quien las sabe las tañe... haze los hombres arteros*: Celestina cita tres refranes uno tras otro: (i) "El que las sabe, las tañe; y eran campanas" (Correas, p. 180); (ii) "es más cierto médico el esperimentado que el letrado", refrán no registrado en los refraneros; (iii) "la esperiencia y escarmiento...", refrán tampoco registrado.

[9] *...que alce sus haldas al passar del vado*: Celestina se acuerda del refrán "Vieja escarmentada, arregazada pasa el agua" (Correas, p. 504).

[10] *La raleza...*: 'la rareza...'. El aserto de Sempronio es —mediante el recurso al Índice— cita petrarquesca tomada del *De rebus mem.* IV, vi, 1 B (fol. g 6 *r*): *...raritas admirationis mater est*. Del mismo origen es la sentencia a continuación (*ibid.*, I, ii, 18 — fol. [a 7] *v*): *per oculos admiratio in animum descendit.*

[11] *el ánimo... esteriores señales*: se esperaría encontrar esta tercera sentencia (lugar común de la metafísica) también en Petrarca, pero su origen está por identificar. *ánimo* ('intelecto') es latinismo.

esto novedad es para se maravillar quien te conoce. Pero esto dexado, dime, por Dios, con que vienes. Dime si tenemos hijo o hija;[12] que desde que dio la una te espero aquí y no he sentido mejor señal que tu tardança.

CEL.—Hijo, essa regla de bovos[13] no es siempre cierta, que otra hora me pudiera más tardar y dexar allá las narizes, y otras dos, y narizes y lengua; y assí que, mientra más tardasse, más caro me costasse.

SEM.—Por amor mío, madre, no pases de aquí sin me lo contar.

CEL.—Sempronio amigo, ni yo me podría parar, ni el lugar es aparejado. [*Vente*][14] comigo. Delante Calisto oyrás maravillas; que será desflorar mi embaxada comunicándola con muchos. De mi boca quiero que sepas lo que se ha hecho; que, aunque ayas de haver alguna partezilla[15] del provecho, quiero yo todas las gracias del trabajo.

SEM.—¿Partezilla, Celestina? Mal me parece eso que dizes.

CEL.—Calla, loquillo; que parte o partezilla, quanto tú quisieres te daré. Todo lo mío es tuyo. Gozémonos y aprovechémonos, que sobre el partir nunca reñiremos. Y también sabes tú quánta más necessidad tienen los viejos que los moços, mayormente tú que vas a mesa puesta.

SEM.—Otras cosas he menester más de comer.

12 *Dime si tenemos hijo o hija*: 'Dime si sale bien o mal', locución popular.

13 *essa regla de bovos*: Celestina contradice la sugerencia de Sempronio de que la vuelta tardía de un negocio es necesariamente una buena señal. Tal vez Sempronio se acordaba del refrán: "Tarde madrugué, mas bien recaudé" (Correas, p. 473).

14 [*Vente*]: *A, C y D* ponen "vete", errata obvia; se corrige en la mayoría de las *TCs* (Marciales, 1985, II, p. 99, n. 8).

15 *partezilla*: su uso del diminutivo con relación a la parte de la futura ganancia que tocará a Sempronio, representa un grave error de Celestina, pues despierta en seguida las justificadas sospechas del criado acerca de las intenciones de la codiciosa vieja.

CEL.—¿Qué hijo? ¿Una dozena de agujetas y un torce[16] para el bonete y un arco para andarte de casa en casa tirando a páxaros y aojando páxaras a las ventanas?[17] *Mochachas digo, bovo, de las que no saben bolar, que bien me entiendes. Que no ay mejor alcahuete para ellas que un arco, que se puede entrar cada uno hecho mox-trenco; como dizen: "en achaque de trama..." etc.*[18] ¡Mas ay, Sempronio, de quien tiene de mantener honrra y se va haziendo vieja como yo!

SEM. (*Aparte*).—¡O lisonjera vieja! ¡O vieja llena de mal! ¡O cobdiciosa y avarienta garganta! También quiere a mí engañar como a mi amo, por ser rica. ¡Pues mala medra[19] tiene! ¡No le arriendo la ganancia! Que quien con modo torpe sube en lo alto, más presto cae que sube. ¡O qué mala cosa es de conocer el hombre! Bien dizen

[16] *agujetas y un torce*: agujeta según Covarr., p. 53, es "la cinta que tiene dos cabos de metal, que como aguja entra por los agugeros". *torce*: *DRAE* le atribuye el significado de cada una de las vueltas que da alrededor del cuello una cadena o collar, o el collar mismo. Como aquí es cuestión de un adorno de bonete, es más probable que se trate de una guarnición en forma de eslabón que se sujetaba a aquél.

[17] *aojando páxaras a las ventanas*: *aojar*, 'hacer mal de ojo' o, en la lengua antigua, sinónimo de 'ojear'; Celestina juega con los dos sentidos del verbo.

[18] Adición para aclarar la alusión a "páxaras". *hecho mox-trenco*: 'sin permiso'; el adj. 'mostrenco' (antig. *mestengo*) significaba originariamente 'animal perteneciente a la Mesta' (Nebrija, *Vocabulario*, 1981, p. 134), y, por consiguiente, ambulatorio. Después vino a aplicarse a cualquier animal sin dueño, o extraviado, contaminándose con el verbo *mostrar* debido a la obligación que tenía cualquier persona que encontrase semejantes animales de hacerlos pregonar (*DELC*); "Al hombre que no tiene casa ni hogar, ni assiento con ningún señor, le llamamos por alusión mostrenco" (Covarr., p. 816). *en achaque de trama...*, etc.: el refrán completo es "En achaque de trama, ¿viste acá a nuestra ama?" (Correas, p. 184). Según Cejador (1913, I, p. 197, n. 16), se refería a la hilandera o labradora que, en busca de trabajo, se mete por las habitaciones de una casa y, si halla a alguno, le pregunta por su ama.

[19] *medra*: 'mejora'.

que ninguna mercaduría ni animal es tan difícil.[20] ¡Mala vieja falsa es ésta! ¡El diablo me metió con ella! Más seguro me fuera huyr desta venenosa bívora que tomalla.[21] Mía fue la culpa; pero gané arto,[22] que por bien o mal no negará la promessa.

CEL.—¿Qué dizes, Sempronio? ¿Con quién hablas? ¿Viénesme royendo las haldas?[23] ¿Por qué no aguijas?

SEM.—Lo que vengo diziendo, madre mía, es que no me maravillo que seas mudable, que sigues el camino de las muchas. Dicho me avías que diferías este negocio;[24] agora vas sin seso por dezir a Calisto quanto passa. ¿No sabes que aquello es en algo tenido que es por tiempo deseado, y que cada día que él penase era doblarnos el provecho?

CEL.—El propósito muda el sabio; el nescio persevera.[25] A nuevo negocio, nuevo consejo se requiere.[26] No pensé yo, hijo Sempronio, que assí me respondiera mi buena fortuna. De los discretos mensajeros es fazer lo que el tiempo quiere. Assí que la calidad de lo fecho no puede encubrir tiempo dissimulado.[27] Y más que yo sé que tu amo, según lo que dél sentí, es liberal y algo antoja-

[20] *¡O qué mala cosa... ni animal es tan difícil*: adapta Rojas una sentencia petrarquesca tomada del Índice: *Animal enim nullum: nulla merx difficilior cognitu quam homo* (*De remediis,* I, 50 G; fol. d 6 *r*).

[21] *Más seguro me fuera huyr...*: es traducción personalizada de otra sentencia tomada del Índice petrarquesco: *Animalia venenosa tutius est uitare quam capere* (*De remediis,* II, 30 C; fol. k 4 *r*).

[22] *arto*: así en *A* y *G*, 'harto'.

[23] *royendo las haldas*: entiéndase aquí, 'caminando por detrás'; para dar más verosimilitud al aparte de Sempronio dirigido contra Celestina, se le hace al criado caminar en estos momentos detrás de la vieja; pero hay posible doble sentido puesto que 'roer los zancajos' significa 'murmurar', 'decir mal de alguno' (*Dicc. aut.*).

[24] *que diferías este negocio*: así lo había dicho ella en III, 1.ª

[25] *El propósito muda el sabio...*: refrán, cfr. "El consejo muda el viejo, y porfía el necio" (Correas, p. 176).

[26] *A nuevo negocio, nuevo consejo...*: refrán (Correas, p. 55).

[27] *tiempo dissimulado*: entiéndase 'tiempo no aprovechado'; el verbo es latinismo; (lat. med. *dissimulare,* 'desatender').

dizo. Más dará en un día de buenas nuevas, que en ciento que ande penando y yo yendo y viniendo. Que los acelerados y súpitos plazeres crían alteración, la mucha alteración estorva el deliberar.[28] Pues, ¿en qué podrá parar el bien sino en bien, y el alto mensaje, sino en luengas albricias? Calla, bovo, dexa fazer a tu vieja.

SEM.—Pues dime lo que passó con aquella gentil donzella. Dime alguna palabra de su boca; que, por Dios, assí peno por sabella como mi amo penaría.

CEL.—¡Calla, loco! Alterasete la complesión. Yo lo veo en ti que querrías más estar al sabor que al olor deste negocio.[29] Andemos presto, que estará loco tu amo con mi mucha tardança.

SEM.—Y aun sin ella se lo está.

[Cena 3.ª]

PÁR.—¡Señor, señor!

CAL.—¿Qué quieres, loco?

PÁR.—A Sempronio y a Celestina veo venir cerca de casa faziendo paradillas de rato en rato, *y, quando están quedos, hazen rayas en el suelo con el espada.*[30] *No sé qué sea.*

[28] *Los acelerados y súpitos plazeres crían alteración...*: los latinismos (*acelerados, alteración, deliberar*) sugieren que se trata de una sentencia latina de origen no identificado. *súpitos*: variante de *súbito* (véase I, 2.ª); aparte del Acto I, es forma preferida en las ediciones antiguas de *LC*.

[29] *querrías más estar al sabor que al olor...*: alusión al refrán "Al sabor, y no al olor" (Correas, p. 38). El comento de Celestina parece acertado: en esta escena y en otras, Sempronio da señales de estar él también enamoradizo de Melibea; cfr. la observación de la vieja, "altérasete la complesión".

[30] *hazen rayas en el suelo...*: adición que, como no pocas, parece superflua. Las "paradillas" observadas por Pármeno servían para indicar que alcahueta y criado estaban razonando entre sí con bastante viveza mientras andaban. La alusión a espada y rayas, añadida sin duda para reforzar esta impresión, sólo logra complicar las cosas; ¿manejaban juntos la espada Celestina y Sempronio?, ¿se la entregaban el uno al otro al querer ella o él hacer una raya para recalcar un punto?

CAL.—¡O desvariado, negligente! Veslos venir; ¿no puedes decir[31] corriendo a abrir la puerta? ¡O alto Dios! ¡O soberana Deydad! ¿Con qué vienen? ¿Qué nuevas traen? Que tanta ha sido su tardança que ya más esperava su venida que el fin de mi remedio.[32] ¡O mis tristes oýdos! Aparejaos a lo que os viniere, que en su boca de Celestina está agora aposentado el alivio o pena de mi coraçón. ¡O, si en sueño se passase este poco tiempo, hasta ver el principio y fin de su habla! Agora tengo por cierto que es más penoso al delinquente esperar la cruda y capital sentencia, que el acto de la ya sabida muerte.[33] ¡O espacioso Pármeno, manos de muerto! Quita ya essa enojosa aldava;[34] entrará essa honrrada dueña, en cuya lengua está mi vida.

CEL. (*Aparte. Afuera*).—¿Oyes, Sempronio? De otro temple anda nuestro amo. Bien difieren estas razones a las que oýmos a Pármeno y a él la primera venida. De mal en bien me paresce que va. No ay palabra de las que dize, que no vale a la vieja Celestina más que una saya.

SEM. (*Aparte. Afuera*).—Pues, mira que entrando hagas que no ves a Calisto y hables algo bueno.

CEL. (*Aparte. Afuera*).—Calla, Sempronio; que aunque aya aventurado mi vida, más meresce Calisto y su ruego y tuyo, y más mercedes espero yo dél.

[31] *decir*: 'bajar' (lat. *decidere*). Sobre este verbo véase R. Menéndez Pidal, *Cantar de Mío Cid,* tercera parte (Madrid, 1945), pp. 617-8.

[32] *que ya más esperava su venida que el fin de mi remedio*: expresión elíptica difícil de interpretar. ¿Entiéndase 'su tardanza ha sido tan grande que ya me preocupaba más tanto esperar que no la cuestión de mi remedio"? *IT1506* evita intentar resolver el problema: "Che cosi gran tempo sonno tardati che giamai pensai douesseno uenire" (1973, p. 112).

[33] *es más penoso... la ya sabida muerte*: versión amplificada de una sentencia senequista: *Mortem timere crudelius est quam mori* (véase Fothergill-Payne, p. 106). *cruda*: 'despiadada'.

[34] *aldava*: 'aldaba', aquí en el sentido de 'barreta de metal o travesaño de madera con que se aseguran, después de cerrados, los postigos o puertas' (*DRAE*).

[VI]

[CALISTO CELESTINA PÁRMENO SEMPRONIO]

Argumento del sesto auto

Entrada Celestina en casa de Calisto, con grande afición y desseo Calisto le pregunta de lo que le ha acontescido con Melibea. Mientras ellos están hablando, Pármeno, oyendo hablar a Celestina, de su parte contra Sempronio a cada razón le pone un mote,[1] reprendiéndolo Sempronio. En fin la vieja Celestina le descubre todo lo negociado y un cordón de Melibea. Y despedida de Calisto, vase para su casa, y con ella Pármeno.

[1] *le pone un mote*: entiéndase 'le pone una tacha'; *mote* significaba "sentencia dicha con gracia y pocas palabras" (Covarr., p. 816); puede pensar el lector que la agudeza no es característica de los amargos apartes de Pármeno en este Acto, pero se ha de tener en cuenta que, según las costumbres del teatro latino, se consideraba el aparte de por sí gracioso.

[Cena 1.ª]

CAL.—¿Qué dizes,[2] señora y madre mía?

CEL.—¡O mi señor Calisto! ¿Y aquí estás? ¡O mi nuevo amador de la muy hermosa Melibea, y con mucha razón! ¿Con qué pagarás a la vieja que oy ha puesto su vida al tablero[3] por tu servicio? ¿Quál muger jamás se vido en tan estrecha afrenta[4] como yo, que en tornallo a pensar se menguan y vazían todas las venas de mi cuerpo de sangre? Mi vida diera por menor precio que agora daría este manto raýdo y viejo.

PÁR. (*Aparte*)—Tú dirás lo tuyo: entre col y col, lechuga.[5] Sobido has un escalón; más adelante te espero a la saya. Todo para ti y no nada de que puedas dar parte. Pelechar[6] quiere la vieja. Tú me sacarás a mí verdadero[7] y a mi amo loco. No le pierdas palabra, Sempronio, y verás cómo no quiere pedir dinero porque es divisible.

SEM. (*Aparte*).—Calla, hombre desesperado, que te matará Calisto si te oye.

[2] *¿Qué dizes...?*: aunque hay cambio de escena (calle > casa de Calisto), la pregunta de éste al introducirse un supuesto acto nuevo ilustra bien la arbitrariedad de la división en actos impuesta a la obra.

[3] *ha puesto su vida al tablero*: entiéndase 'ha arriesgado, jugándola, su vida'. *tablero* se llamaba la tabla cuadrada que se usaba en las casas de juego, pero también significaba antiguamente el cadalso en que se ejecutaba a los reos de muerte (*DRAE*).

[4] *afrenta*: ant. 'peligro'.

[5] *entre col y col, lechuga*; termina el refrán "ansí plantan los hortelanos" (Correas, p. 201); úsase, según explica éste, cuando entre el trabajo se mezclan otras cosas para tomar algún alivio.

[6] *pelechar*: echar los animales pelo o pluma; en sentido fig. significa 'mejorar la fortuna'.

[7] *Tú me sacarás a mí verdadero*: alusión al modismo 'sacar verdadero a uno' que significa "probar con la propia conducta..., que es ...cierto lo que otro había dicho de él" (*DRAE*). Pármeno quiere decir que Celestina misma va a demostrar que estaban bien justificadas las amonestaciones que dio a Calisto acerca del carácter de ella.

CAL.—¡Madre mía, abrevia tu razón o toma esta espada y mátame!

PÁR. (*Aparte*)—Temblando está el diablo como azogado; no se puede tener en sus pies. Su lengua le querría prestar para que fablasse presto. No es mucha su vida; luto ha[v]remos de medrar destos amores.[8]

CEL.—¿Espada, señor, o qué? ¡Espada mala mate a tus enemigos y a quien mal te quiere! Que yo la vida te quiero dar con buena esperança que traygo de aquélla que tú más amas.

CAL.—¿Buena esperança, señora?

CEL.—Buena se puede dezir, pues queda abierta puerta para mi tornada, y antes me recibirá a mí con esta saya rota que a otra con seda y brocado.

PÁR. (*Aparte*)—Sempronio, cóseme esta boca, que no lo puedo sofrir. ¡Encaxado ha la saya!

SEM. (*Aparte*)—¿Callarás, pardiós,[9] o te echaré dende con el diablo? Que si anda rodeando[10] su vestido, haze bien pues tiene dello necessidad. Que el abad, de do canta, de allí viste.[11]

PÁR. (*Aparte*)—Y aun viste como canta. Y esta puta vieja querría en un día, por tres pasos, desechar todo el pelo malo,[12a] quanto en cincuenta años no ha podido medrar.

[8] *luto ha*[*v*]*remos de medrar destos amores*: entiéndase 'tendremos que vestir luto si se adelantan estos amores', nuevo ejemplo de ironía teatral. *ha*]*v*[*remos*: A, por error, pone *haremos.*

[9] *pardiós*: 'por Dios'; la forma aparece en todas las ediciones antiguas menos *C* y *L*; para un ejemplo en un Ms. del *Libro de buen amor* de hacia 1417, véase D. J. Gifford y F. W. Hodcroft, *Textos lingüísticos del medioevo español* (Oxford, 1967), p. 59, v. 23.

[10] *rodeando su vestido*: es usar con insistencia de circunloquios o rodeos para conseguir lo que se dice.

[11] Refrán: "Que el abad, de do canta, de allí yanta" (Correas, p. 3), ligeramente modificado para poder aplicarlo a la presente situación de Celestina.

[12a] *desechar todo el pelo malo*: significaba en sentido fig. 'salir de miseria'.

SEM. (*Aparte*).—¿Y todo esso es lo que te castigó [12b] y el conocimiento que os teníades y lo que te crió?

PÁR. (*Aparte*).—Bien sofriré más que pida y pele; pero no todo para su provecho.

SEM. (*Aparte*).—No tiene otra tacha sino ser cobdiciosa; pero déxala varde sus paredes; [13] que después vardará las nuestras o en mal punto nos conoció.

CAL.—Dime, por Dios, señora, ¿qué fazía? ¿Cómo entraste? ¿Qué tenía vestido? ¿A qué parte de [la] [14] casa estava? ¿Qué cara te mostró al principio?

CEL.—Aquella cara, señor, que suelen los bravos toros mostrar contra los que lançan las agudas frechas en el coso, la que los monteses puercos [15] contra los sabuesos que mucho los aquexan.

CAL.—¿Y a essas llamas señales de salud? Pues, ¿quáles serían mortales? No, por cierto, la misma muerte; que aquélla alivio sería en tal caso deste mi tormento, que es mayor y *duele más*.

SEM. (*Aparte*).—¿Estos son los fuegos pasados de mi amo? ¿Qué es esto? ¿No ternía este hombre sofrimiento para oýr lo que siempre ha deseado?

PÁR (*Aparte*).—¿Y que calle yo, Sempronio? Pues si nuestro amo te oye, tan bien te castigará a ti como a mí.

SEM. (*Aparte*).—¡O, mal fuego te abrase! Que tú fablas en daño de todos, y yo a ninguno ofendo. ¡O! ¡Intolerable pestilencia mortal te consuma, rixoso, [16] embidioso, maldito! ¿Toda ésta es la amistad que con Celes-

[12b] *te castigó*: 'te enseñó'; lat. med. *castigare*, 'disuadir a uno de proseguir sus malas costumbres'.

[13] *varde sus paredes*: en sentido concreto, 'bardar' es poner cubierta hecha de paja, espinos, broza, etc., asegurada con tierra o piedras, sobre las tapias para protegerlas. Aquí en sentido figurado.

[14] [*la*] *casa*: todas las ediciones omiten el artículo aunque sin él la pregunta parece referir a la casa de él que habla, es decir, Calisto. Debe ser errata antigua (véase Marciales, 1985, II, p. 104, n. 7).

[15] *monteses puercos*: 'jabalíes'.

[16] *rixoso*: 'rijoso', 'dispuesto para reñir'.

tina y comigo havías concertado? ¡Vete de aquí a la mala ventura!

CAL.—Si no quieres, reyna y señora mía,[17] que desespere y vaya mi ánima condenada a perpetua pena[18] oyendo estas cosas, certifícame brevemente si hovo buen fin tu demanda gloriosa, y la cruda y rigurosa muestra[19] de aquel gesto angélico y matador;[20] pues todo esso más es señal de odio que de amor.

CEL.—La mayor gloria que al secreto oficio de la abeja se da, a la qual los discretos deven imitar, es que todas las cosas por ella tocadas convierte en mejor de lo que son.[21] Desta manera me he havido con las çahareñas razones y esquivas de Melibea. Todo su rigor traygo convertido en miel, su yra en mansedumbre, su aceleramiento en sosiego.[22] Pues, ¿a qué piensas que yva allá la vieja Celestina, a quien tú, demás de [su] merecimiento, magníficamente galardonaste, si no [a] ablan-

[17] *reyna y señora mía*: obsérvese que el loco Calisto ya aplica a la vieja los epítetos que el vocabulario del amor cortés reservaba para la amada.

[18] *condenada a perpetua pena*: porque la desesperación era sinónimo del suicidio, que se consideraba pecado contra el Espíritu Santo.

[19] *cruda y rigurosa muestra*: 'cruel y duro ademán'; 'rigurosa' es latinismo (*rigor*). Calisto, al hablar así de su rechazo por Melibea, emplea las trilladas imágenes del amante cortés.

[20] *gesto angélico y matador*: 'rostro angélico y matador', antítesis característica de la visión de la amada según la ve el amante cortés.

[21] *La mayor gloria... mejor de lo que son*: el ejemplo de la abeja se toma de Petrarca, 1496, *De rebus familiar.*, I, vii A y G (fol. B 3 *r-v*), pero usando la versión de las dos citas según las modifica el Indice: *Apibus nulla esset gloria nisi in aliud & in melius inuenta conuerterent*. La declaración en el texto rojano de que los discretos deben imitar las abejas se debe a la entrada anterior en el mismo Indice (A 3 *r*): *Apes in inuentionibus sunt imitandae.*

[22] La frase entera es en forma de la figura retórica llamada *contentio*, "mediante la cual las cosas contrarias se ponen en relación" (*Ad Herennium*, IV, xlv, 58).

dar su saña, [a] sofrir su acidente,[23] a ser escudo de tu absencia, a recibir en mi manto los golpes, los desvíos,[24] los menosprecios [y] desdenes, que muestran aquéllas en los principios de sus requerimientos de amor, para que sea después en más tenida su dádiva? Que a quien más quieren, peor hablan. Y si assí no fuesse, ninguna diferencia havría entre las públicas que aman, a las escondidas donzellas,[25] si todas dixessen 'sí' a la entrada de su primer requerimiento, en viendo que de alguno eran amadas. Las quales, aunque están abrasadas y encendidas de vivos fuegos de amor, por su honestidad muestran un frío esterior, un sosegado vulto,[26] un aplazible desvío,[27] un constante ánimo y casto propósito, unas palabras agras, que la propia lengua se maravilla del gran sofrimiento suyo, que la fazen forçosamente confessar el contrario de lo que sienten. Assí que, para que tú descanses y tengas reposo, mientra te contaré por estenso el proceso de mi habla y la causa que tuve para entrar, sabe que el fin de su razón y habla fue muy bueno.

CAL.—Agora, señora, que me has dado seguro para que ose esperar todos los rigores de la respuesta, di quanto mandares y como quisieres, que yo estaré atento. Ya me reposa el coraçón, ya descansa mi pensamiento, ya reciben las venas y recobran su perdida sangre, ya he

[23] *acidente*: aquí significa 'pasión o movimiento del ánimo' (*DRAE*). Rojas usa 'accidente' en el sentido escolástico de estado que aparece en alguna cosa, sin que sea parte de su naturaleza.

[24] *los desvíos*: 'la indiferencia'.

[25] *ninguna diferencia havría... las públicas... las escondidas donzellas*: piedra clave de la actitud de la vieja ante la sexualidad femenina; la única diferencia entre una mujer del partido que ama y una muchacha enamorada perteneciente a las clases superiores es que ésta se cree obligada a ocultar sus deseos amorosos debajo de una máscara de mujer recatada.

[26] *vulto*: 'cara'; latinismo (*vultus*).

[27] *desvío*: aquí, 'desdén'.

perdido temor, ya tengo alegría.[28] Subamos, si mandas, arriba. En mi cámara me dirás por estenso lo que aquí he sabido en suma.

[Cena 2.ª]

PÁR. (*Aparte*)—*¡O Sancta María! ¡Y qué rodeos busca este loco para huyr de nosotros, para poder llorar a su plazer con Celestina, de gozo, y por descubrirle mill secretos de su liviano y desvariado apetito; por preguntar y responder seys vezes cada cosa, sin que esté presente quien le pueda dezir que es prolixo! ¡Pues mándote yo, desatinado, que tras ti vamos!*

CAL.—*Mira, señora, qué fablar trae Pármeno; cómo se viene santiguando de oýr lo que has hecho con tu gran diligencia. Espantado está, por mi fe, señora Celestina. Otra vez se santigua.*[29] *Sube, sube, sube y* assiéntate, señora, que de rodillas quiero escuchar tu suave respuesta. Y dime luego, la causa de tu entrada, ¿qué fue?

CEL.—Vender un poco de hilado con que tengo caçadas más de treynta de su estado, si a Dios ha plazido, en este mundo, y algunas mayores.[30]

[28] *ya... ya... ya... ya... ya*: ejemplo de la figura retórica llamada *repetitio* — "cuando se emplea la misma palabra para introducir una serie de frases que expresa ideas parecidas" (*Ad Herennium*, IV, xiii, 19).

[29] *se santigua*: como anota Covarr., p. 926, santiguar "es dezir algunas oraciones devotas y santas sobre algún enfermo..." Pármeno hace repetidas veces la señal de la cruz porque considera que el comportamiento de su amo loco es ahora tal que se necesitará la intervención divina para que recobre su juicio. Calisto, al verlo, cree que se santigua el criado por estar admirado de la destreza de la vieja. La adición de la *TC*, aquí como en otros casos, sacrifica la rapidez dramática del diálogo original de la *Comedia* para introducir un comento bastante extenso de Pármeno acerca de la situación, más unas palabras de Calisto que subrayan su alienación de la realidad.

[30] *algunas mayores*: ¿mayores que la aristocrática Melibea? ¿Pretende Celestina haber ejercido sus dotes de alcahueta a expensas de hijas de los grandes de España?

CAL.—Esso será de cuerpo, madre, pero no de gentileza, no de estado, no de gracia y discreción, no de linaje, no de presunción con merecimiento, no en virtud, no en habla.

PÁR. (*Aparte*)—Ya escurre eslavones[31] el perdido; ya se desconciertan sus badajadas.[32] ¡Nunca da menos de doze; siempre está hecho relox de mediodía![33] Cuenta, cuenta, Sempronio, que estás desbavando[34] oyéndole a él locuras y a ella mentiras.

SEM. (*Aparte*)—¡Maldeziente venenoso! ¿Por qué cierras las orejas a lo que todos los del mundo las aguzan, hecho serpiente que huye la boz del encantador? Que sólo por ser de amores estas razones, aunque mentiras, las havías de escuchar con gana.

CEL.—Oye, señor Calisto, y verás tu dicha y mi solicitud, qué obraron. Que en començando yo a vender y poner en precio mi hilado, fue su madre de Melibea llamada para que fuesse a visitar una hermana suya enferma. Y como le fuesse necessario absentarse, dexó en su lugar Melibea para...[35]

CAL.—¡O gozo sin par! ¡O singular oportunidad! ¡O oportuno tiempo! ¡O, quién estuviera allí debaxo de tu manto escuchando qué hablaría sola aquélla en quien Dios tan estremadas gracias puso!

[31] *escurre eslavones*: 'se le escurren los eslabones [de la cadena que hace repicar la campana de su reloj]'. En sentido fig. significa 'perder el control'.

[32] *badajadas*: juego de palabras; '*badajada*', además de ser golpe de campana, significa lo mismo que porrada, 'dicho necio'.

[33] *relox de mediodía*: se ha notado cierta preocupación con los relojes (y con el tiempo en general) en la parte de *LC* atribuible a Rojas; aquí da origen a unas metáforas relojeras muy acertadas para describir el estado mental de Calisto en esta escena.

[34] *estás desbavando*: literalmente 'estás expeliendo las babas de tu boca'; en sentido fig. 'estás boquiabierto'.

[35] *para...*: así en la mayoría de los textos, al parecer para indicar que Calisto interrumpe el parlamento de Celestina. *R* (1526) y *SAL1570* corrigen: "para que lo aviniesse" (véase Marciales, 1985, II, p. 108, n. 21), pero cuadra perfectamente bien al contexto una interrupción del impaciente y enloquecido Calisto.

CEL.—¿Debaxo de mi manto, dizes? ¡Ay, mezquina, que fueras visto por treynta agujeros que tiene, si Dios no le mejora.

PÁR. (*Aparte*)—Sálgome fuera, Sempronio. Ya no digo nada. Escúchatelo tú todo. Si este perdido de mi amo no midiesse con el pensamiento quántos pasos ay de aquí a casa de Melibea y contemplasse en su gesto y considerasse cómo estaría haviniendo [36] el hilado, todo el sentido puesto y ocupado en ella, él vería que mis consejos le eran más saludables que estos engaños de Celestina.

CAL.—¿Qué es esto, moços? Estó yo escuchando atento que me va la vida; ¿vosotros suuráys [37] como soléys, por fazerme mala obra y enojo? Por mi amor, que calléys; morirés [38] de plazer con esta señora, según su buena diligencia. Di, señora, ¿qué fiziste quando te viste sola?

CEL.—Recebí, señor, tanta alteración [39] de plazer que qualquiera que me viera me lo conosciera en el rostro.

CAL.—Agora la recibo yo; quanto más quien ante sí contemplava tal ymagen. ¿Enmudescerías con la novedad incogitada?

CEL.—Antes me dio más osadía a hablar lo que quise, verme sola con ella. Abrí mis entrañas; díxele mi embaxada: cómo penavas tanto por una palabra de su boca salida en favor tuyo, para sanar un tan grand dolor. Y como ella estuviesse suspensa mirándome, espantada del nuevo mensaje, escuchando fasta ver quién podría ser el que assí por necessidad de su palabra penava, o [a] [40] quién pudiesse sanar su lengua, en nombrando tu nombre atajó mis palabras, diose en la frente una grand

[36] *estaría haviniendo*: 'estaría aviniendo' o sea, concertando la compra del hilado con la vieja; *avenir*, 'ponerse de acuerdo'.

[37] *suuráys*: así en *A, C* y *F*. No es infrecuente la omisión de una *r* del grupo *rr*.

[38] *morirés*: 'moriréis', futuro sincopado (antig. *moriredes*) normal de la época.

[39] *alteración*: 'sobresalto' (*DRAE*).

[40] [*a*]: omitida en *A* y *C*, sin duda debido a la influencia del *quién* anterior.

palmada, como quien cosa de grande espanto hoviesse oýdo, diziendo que cessasse mi habla y me quitasse delante, si quería no hazer a sus servidores verdugos de mi postrimería, agravando mi osadía, llamándome hechizera, alcahueta, vieja falsa, *barbuda, malhechora,* y otros muchos inominiosos [41] nombres con cuyos títulos asombran a los niños [42] *de cuna. Y empós desto, mill amortecimientos y desmayos, mill milagros y espantos, turbado el sentido, bulliendo fuertemente los miembros todos a una parte y a otra, herida de aquella dorada flecha que del sonido de tu nombre le tocó, retorciendo el cuerpo, las manos enclavijadas como quien se despereza, que parecía que las despedaçava, mirando con los ojos a todas partes, acoceando con los pies el suelo duro. Y yo, a todo esto, arrinconada, encogida, callando, muy gozosa con su ferocidad. Mientra más vasqueava,* [43] *más yo me alegrava, porque más cerca estava el rendirse y su caýda. Pero entre tanto que gastava aquel espumajoso almazén su yra, yo no dexava mis pensamientos estar vagos ni ociosos, de manera que* tuve lugar de salvar lo dicho. [44]

CAL.—Esso me di, señora madre; que yo he rebuelto en mi juyzio mientra te escucho y no he fallado desculpa

[41] *inominiosos*: 'afrentosos'; latinismo (*ignominiosus*).

[42] *de cuna... de manera que*: la adición de las *TCs* es una *amplificatio* del siguiente pasaje en la *Comedia* (A): "Yo, que en este tiempo no dexava mis pensamientos vagos ni ociosos, viendo quánto almazén gastava su yra, agravando mi osadía, llamándome hechizera, alcahueta, vieja falsa y otros muchos inominiosos nombres, con cuyos títulos se asombran los niños, tuve lugar de salvar lo dicho." Se trata de uno de los pasajes más logrados de *LC;* el lector sabe ya del diálogo directo (IV, 5.ª) cómo reaccionaba Melibea verbalmente al indicar Celestina que venía de parte de Calisto. Aquí ofrece la vieja un *flashback,* sin duda hiperbólico, que describe la violenta reacción física de la muchacha —reacción que hace recordar las de las célebres crisis analíticas freudianas.

[43] *vasqueava: antig.* 'basquear'/'bascar'; significa 'tener o padecer cualquier ansia o congoja de cuerpo o ánimo' (*DRAE*).

[44] *salvar lo dicho*: entiéndase 'subsanar lo dicho'.

que buena fuesse ni conveniente, con que lo dicho se cubriesse ni colorasse, sin quedar terrible sospecha de tu demanda. Por que conozca tu mucho saber, que en todo me pareces más que muger,[45] que, como su respuesta tú pronosticaste, proveýste con tiempo tu réplica. ¿Qué más hazía aquella tusca Adeleta, cuya fama, siendo tú viva, se perdiera? La qual, tres días ante de su fin, prenunció la muerte de su viejo marido y de dos fijos que tenía.[46] Ya creo lo que [*se dize*], que el género flaco de las hembras es más apto para las prestas cautelas[47] que [el] de los varones.

CEL.—¿Qué, señor? Dixe que tu pena era mal de muelas y que la palabra que della querría era una oración que ella sabía, muy devota, para ellas.

CAL.—¡O maravillosa astucia! ¡O singular mujer en su oficio! ¡O cautelosa hembra! ¡O melezina presta! ¡O discreta en mensajes! ¿Quál humano seso[48] bastara a pensar tan alta manera de remedio? De cierto creo, si nuestra edad alcançara[n][49] aquellos passados Eneas y Dido, no trabajara tanto Venus para traer a su fijo el amor de Elisa, haziendo tomar a Cupido ascánica for-

[45] *más que muger*: nótese la ironía; Calisto habla con intención hiperbólica, pero el lector sabe que Celestina, con sus poderes sobrenaturales, es, de veras, más que una mujer de las corrientes.

[46] *tusca Adeleta... dos fijos que tenía*: la totalmente inoportuna comparación con el *exemplum* de la profetisa toscana Adelecta es, por vía del Índice, préstamo de Petrarca, *De rebus mem.*, IV, 4, ix (fol. g 2 *v*). Para la preferencia que concede Rojas a las entradas en el Índice pertenecientes a la sección A, véase Deyermond, 1961, pp. 45-6.

[47] *prestas cautelas*: entiéndase 'ardides instantáneamente ideados'.

[48] *¿Quál humano seso...?* otra vez dice Calisto más de lo que él piensa, si aceptamos que la vieja actuaba con ayuda diabólica durante la entrevista.

[49] *alcançara*[*n*]: todas las ediciones castellanas traen "alcançara", pero debe ser errata —cfr. *IT1506*: "se in nostra eta fosseno stati quelli Aenea e Dido" (1973, p. 120).

ma[50] para le engañar; antes, por evitar prolixidad, pusiera a ti por medianera. Agora doy por bien empleada mi muerte[51] puesta en tales manos, y creeré que, si mi desseo no hoviere efeto qual querría, que no se pudo obrar más, según natura,[52] en mi salud. ¿Qué os paresce, moços? ¿Qué más se pudiera pensar? ¿Ay tal muger nascida en el mundo?

CEL.—Señor, no atajes mis razones. Déxame dezir, que se va haziendo noche. Ya sabes, quien mal haze aborrece claridad[53] y yendo a mi casa podré haver algún mal encuentro.

CAL.—¿Qué, qué? Sí, que hachas y pajes ay que te acompañen.

PÁR. (*Aparte*)—¡Sí, sí; por que no fuercen a la niña! Tú yrás con ella, Sempronio; que ha temor de los grillos que cantan con lo escuro.

CAL.—¿Dizes algo, hijo Pármeno?

PÁR.—Señor, que yo y Sempronio será bueno que la acompañemos hasta su casa, que haze mucho escuro.

CAL.—Bien dicho es; después será. Procede en tu habla y dime qué más passaste. ¿Qué te respondió a la demanda de la oración?

CEL.—Que la daría de su grado.

[50] *ascánica forma*: 'la forma de Ascanio'. El pasaje se origina en Virgilio, *Eneida*, I, vv. 661 et sigs., donde Venus, para sus propios fines, manda a su hijo, el dios Cupido, a la corte de la reina de Cartago (Elisa-Dido), haciéndole presentarse allí con la forma del hijo de Eneas, Ascanio, para asegurar que Dido se enamorase locamente del que ella suponía que era este joven.

[51] *mi muerte*: hay complicado juego de palabras; Calisto debía decir "mi vida"; dice "mi muerte" pensando en el vocabulario del amor cortés, en que 'muerte' puede referirse al dolor mortal de que sufre el amante. Pero una vez más la hipérbole de Calisto está asociada a la ironía teatral: el haber puesto su suerte en tales manos llevará en realidad a su muerte.

[52] *según natura*: entiéndase 'según permite el orden natural'. En *LC*, sin duda por razones cultistas, jamás se emplea el término 'naturaleza'.

[53] *quien mal haze aborrece claridad*: sentencia cuya fuente es *San Juan*, III, 20, "Omnis enim qui male agit, odit lucem".

CAL.—¿De su grado? ¡O Dios mío, qué alto don!

CEL.—Pues más le pedí.

CAL.—¿Qué, mi vieja honrrada?

CEL.—Un cordón que ella trae contino ceñido; diziendo que era provechoso para tu mal, porque havía tocado muchas reliquias.

CAL.—Pues, ¿qué dixo?

CEL.—¡Dame albricias! Dezírtelo he.

CAL.—¡O, por Dios, toma toda esta casa y quanto en ella ay y dímelo, o pide lo que querrás!

CEL.—Por un manto que tú des a la vieja, te dará en tus manos el mesmo que en su cuerpo ella traýa.

CAL.—¿Qué dizes de manto? ¡Y saya y quanto yo tengo!

CEL.—Manto he menester y éste terné yo en harto.[54] No te alargues más. No pongas sospechosa duda en mi pedir; que dizen que ofrescer mucho al que poco pide es especie de negar.[55]

CAL.—Corre, Pármeno, llama a mi sastre y corte luego un manto y una saya de aquel contray[56] que se sacó para frisado.

PÁR. (*Aparte*)—¡Assí, assí! A la vieja todo, por que venga cargada de mentiras, como abeja,[57] y a mí que me arrastren.[58] Tras esto anda ella oy todo el día con sus rodeos.

[54] *en harto*: 'como suficiente'.

[55] cfr. Petrarca, *De rebus familiar.*, VII, 101 B 12-3 (fol. 1 2 *v*): *Simus ergo: quia petenti modicum inmensa porrigere: species est negandi.*

[56] *contray*: paño de Courtrai (en Flandes).

[57] *cargada de mentiras, como abeja*: a pesar de que los juicios acerca de la abeja, como animal y como símbolo, han sido casi siempre elogiosos (véase este mismo acto, escena 1.ª), había, según explica Covarr., (p. 26), otra tradición que es a la que alude Rojas aquí: "Euquerio dize, que la abeja es hieroglífico del adulador, que en la boca trae la miel descubierta y escondido el aguijón con que después mata".

[58] *que me arrastren*: 'que me dejen vivir en la miseria'; Covarr., p. 150: "Andar un hombre arrastrado es andar con necessidad, procurando remediarse de una parte y de otra".

CAL.—¡De qué gana va el diablo! No ay cierto tan mal servido hombre como yo, manteniendo moços adevinos, reçongadores,[59] enemigos de mi bien. ¿Qué vas, vellaco, rezando? Embidioso, ¿qué dizes, que no te entiendo? Ve donde te mando presto y no me enojes, que harto basta mi pena para me acabar; que tanbién havrá para ti sayo en aquella pieça.

PÁR.—No digo, señor, otra cosa sino que es tarde para que venga el sastre.

CAL.—¿No digo yo que adevinas? Pues quédese para mañana, y tú, señora, por amor mío, te sufras; que no se pierde lo que se dilata.[60] Y mándame mostrar aquel sancto cordón que tales miembros fue digno de ceñir. Gozarán mis ojos con todos los otros sentidos, pues juntos han sido apassionados. Gozará mi lastimado coraçón, aquel que nunca recibió momento de plazer después que aquella señora conosció. Todos los sentidos le ll[a]garon,[61] todos acorrieron a él con sus esportillas de trabajo.[62] Cada uno le lastimó quanto más pudo: los ojos en vella, los oýdos en oýlla, las manos en tocalla.

CEL.—¿Que la has tocado, dizes? Mucho me espantas.

CAL.—Entre sueños, digo.

CEL.—¿En sueños?

CAL.—En sueños la veo tantas noches, que temo no me acontezca como a Alcibíades o a Sócrates, que el uno soñó que se veýa embuelto en el manto de su amiga, y otro día matáronle y no hovo quien le alçasse de la calle ni cubriesse, sino ella con su manto. El otro vía que le

[59] *reçongadores*: rezongador, uno que refunfuña a lo que se le manda.

[60] *no se pierde lo que se dilata*: refrán (Correas, p. 361).

[61] *ll*[*a*]*garon*: *A* y *C*: "llegaron»; se corrige en *C* y *las TCs.*

[62] *esportillas...*: entiéndase 'dispuestos a trabajar enojosamente'; dim. de *espuerta*, "receptáculo... con dos asas pequeñas, hecho de tejido de esparto, palma u otra materia, que sirve para llevar de una parte a otra escombros, tierra u otras cosas semejantes" (*DRAE*). Covarr., p. 558, dice de *esportilla* "en ella llevavan los escuderos y criados de un señor sus raciones..."

llamavan por nombre y murió dende a tres días.[63] Pero, en vida o en muerte, alegre me sería vestir su vestidura.

CEL.—Asaz tienes pena, pues quando los otros reposan en sus camas, preparas tú el trabajo para sofrir otro día. Esfuérçate, señor; que no hizo Dios a quien desmamparasse.[64] Da espacio a tu desseo. Toma este cordón; que, si yo no me muero, yo te daré a su ama.

CAL.—[65] ¡O nuevo huésped! ¡O bienaventurado cordón, que tanto poder y merescimiento toviste de ceñir aquel cuerpo que yo no soy digno de servir! ¡O ñudos de mi pasión,[66] vosotros enlazastes mis desseos! Dezidme si os hallastes presentes en la desconsolada respuesta de aquélla a quien vosotros servís y yo adoro y, por más que trabajo noches y días, no me vale ni aprovecha.

CEL.—Refrán viejo es: "quien menos procura, alcança más bien."[67] Pero yo te haré, procurando, conseguir lo que, siendo negligente, no havrías. Consuélate, señor,

[63] *a Alcibíades, o a Sócrates*: las alusiones a Sócrates en este parlamento de Calisto sólo aparecen en la *Comedia*. El ejemplo de Alcibíades se toma de Petrarca (*De rebus mem.*, IV, iii, 29), por medio del Índice. El de Sócrates parece haber sido tomado directamente del texto de la mencionada obra petrarquesca (IV, iii, 30); véase Deyermond, 1961, pp. 143 y 78-9.

[64] *desmamparasse*: 'desamparase'; forma derivada del cast. ant. *mamparar*, 'amparar' (cfr. Juan Ruiz, ed. Cejador, II, p. 191, 1377c y nota).

[65] El parlamento de Calisto dirigido al cordón como si fuese persona viva representa un ejemplo de la figura retórica llamada *prosopopeia*, o *conformatio*. Según se explica en el *Ad Herennium*. IV, liii, toma la forma de dirigirse a una persona ausente como si fuese presente, o hablar, como aquí, a una cosa muda e incapaz de hablar como si fuese hombre o mujer.

[66] *ñudos de mi pasión*: *C* y *F*, "nudos"; 'ñudo' es 'nudo' con la *ñ* de *añudar*. Los nudos de la Pasión eran los que hacían las mujeres piadosas en sus cordones para el Viernes Santo, según anota Lida de Malkiel, 1962, pp. 368-9. Calisto, pues, se atreve a comparar su sufrimiento amoroso ("pasión") con el de Cristo.

[67] *Refrán viejo es...*: La forma más común del refrán en el siglo XVII era "Quien menos la procura, a veces ha más ventura" (Correas, p. 423).

que en una hora no se ganó Çamora;[68] pero no por esso desconfiaron los combatientes.

CAL.—¡O desdichado! Que las cibdades están con piedras cercadas, y a piedras, piedras las vencen.[69] Pero ésta mi señora tiene el coraçón de azero. No ay metal que con él pueda, no ay tiro que le melle.[70] Pues poned escalas en su muro: unos ojos tiene con que echa saetas, una lengua[71] llena de reproches y desvíos; el asiento[72] tiene en parte que a media legua no le pueden poner cerco.

CEL.—Calla, señor; que el buen atrevimiento de un solo hombre ganó a Troya.[73] No desconfíes, que una muger puede ganar otra. Poco has tratado mi casa; no sabes bien lo que yo puedo.

CAL.—Quanto dixeres, señora, te quiero creer, pues tal joya como ésta me truxiste. ¡O mi gloria y ceñidero de

[68] *en una hora no se ganó Çamora*: una forma corriente del refrán rezaba "No se ganó Zamora en una hora, ni Sevilla en un día". Correas, p. 360, añade el comento "mas por eso no desconfiaron los combatientes. Contra los que aceleran las cosas, y ejemplo de constancia".

[69] *y a piedras, piedras las vencen*: alude al hecho de que destruían las murallas de las ciudades los sitiadores enemigos mediante piedras echadas contra ellas por catapultos, o, en tiempos de Rojas, por balas de piedra descargadas por cañones. Comparar la amada con una ciudad o fortaleza que se tenía que asediar era *topos* literario establecido.

[70] *melle*: 'dañe'.

[71] *una lengua*: hay juego de palabras; además de su sentido corriente, 'lengua' podía significar el fogonazo que acompañaba la salida de la bala de la boca del arma de fuego.

[72] *asiento*: entiéndase 'real' (en cast. antig.), o sea, el cuartel general o campamento. Continúase la metáfora de Melibea como fortaleza asediada; está colocada en un sitio que obliga a los sitiadores [los pretendientes amorosos] a quedarse a más de media legua de distancia.

[73] *un solo hombre ganó a Troya*: alusión al joven Sinón, pretendido desertor del ejército griego, quien logró convencer a los troyanos de que dejasen entrar en la ciudad de Troya el famoso caballo de madera con los guerrilleros griegos ocultados en su interior, asegurando así la captura de ésta (Virgilio, *Eneida*, II, vv. 57 y ss.).

aquella angélica cintura! Yo te veo y no lo creo. ¡O cordón, cordón! ¿Fuísteme tú enemigo? Dilo cierto. Si lo fuiste, yo te perdono, que de los buenos es propio las culpas perdonar. No lo creo; que, si fueras contrario, no vinieras tan presto a mi poder, salvo si vienes a disculparte. ¡Conjúrote me respondas, por la virtud del gran poder que aquella señora sobre mí tiene! [74]

CEL.—Cessa ya, señor, esse devanear; que a mí tienes cansada de escucharte y al cordón roto de tratarlo.

CAL.—¡O mezquino de mí! Que asaz bien me fuera del cielo otorgado que de mis braços fueras fecho y texido, [75a] no de seda como eres, porque ellos gozaran cada día de rodear y ceñir con devida reverencia aquellos miembros que tú, sin sentir ni gozar de la gloria, siempre tienes abraçados. ¡O qué secretos havrás visto de aquella excelente ymagen!

CEL.—Más verás tú y con más sentido, si no lo pierdes fablando lo que fablas.

CAL.—Calla, señora, que él y yo nos entendemos. ¡O mis ojos, acordaos cómo fuistes causa y puerta por donde fue mi coraçón llagado y que aquél es visto hazer el daño que da la causa! [75b] Acordaos que soys debdores de la salud; [75c] remirá la melezina que os viene hasta casa.

[74] *Conjúrote me respondas*: eco paródico del conjuro de Celestina (III, 3.ª, pp. 292 y ss.) en el cual Calisto, sin darse cuenta, emplea hacia el cordón el tipo de lenguaje con que la hechicera se había allí dirigido hacia el diablo.

[75a] *asaz bien me fuera... que de mis braços fueras fecho y texido*: Castro Guisasola (1924, p. 182) llamaba la atención sobre la semejanza entre esta fuerte imagen de un imaginario cordón tejido de los brazos del amante y unos versos de un poeta —Pedro de la Costana— "a un cordón que le dio una dama". Estos aparecen en la versión revisada (1520) del *Cancionero general*: "Si fueras por mi ventura / de mis tristes braços fecho, / tu vida fuera segura; / yo gozara del provecho / de ceñir la su cintura".

[75b] *aquél es visto hazer el daño que da la causa*: entiéndase 'se considera responsable del daño a él' [en este caso, los ojos] 'que lo causa'.

[75c] *soys debdores de la salud*: entiéndase 'sois responsables de mi falta de salud'.

SEM.—Señor, ¿por holgar con el cordón no querrás gozar de Melibea?

CAL.—¿Qué? ¡Loco, desvariado, atajasolazes![76] ¿Cómo es esso?

SEM.—Que mucho fablando matas a ti y a los que te oyen, y assí que perderás la vida o el seso; qualquiera que falte basta para quedarte ascuras.[77] Abrevia tus razones; darás lugar a las de Celestina.

CAL.—¿Enójote, madre, con mi luenga razón, o está borracho este moço?

CEL.—Aunque no lo esté, deves, señor, cessar tu razón, dar fin a tus luengas querellas, tratar al cordón como cordón, por que sepas fazer diferencia de fabla quando con Melibea te veas: no haga tu lengua yguales la persona y el vestido.

CAL.—¡O mi señora, mi madre, mi consoladora! Déxame gozar con este mensajero de mi gloria. ¡O lengua mía! ¿Por qué te impides[78] en otras razones, dexando de adorar presente la excelencia de quien por ventura jamás verás en tu poder? ¡O mis manos! ¡Con qué atrevimiento, con quán poco acatamiento tenéys y tratáys la triaca[79] de mi llaga! Ya no podrán empecer las yervas que aquel cruel casquillo traýa embueltas en su aguda punta.[80] Seguro soy, pues quien dio la herida la cura.[81] ¡O tú, señora, alegría de las viejas mugeres, gozo de las moças, descanso de los fatigados como yo! No me

[76] *atajasolazes*: 'espantagustos'; persona que impide que otro se conforte.

[77] *ascuras*: 'a oscuras', en el sentido fig. de "sin conocimiento de una cosa" (*DRAE*).

[78] *te impides*: 'te desvías'; latinismo (*impedire*, 'poner trabas', 'desviar').

[79] *triaca*: remedio antiguo, principalmente de opio, empleado sobre todo en los casos de envenenamiento.

[80] *su aguda punta*: la alusión es a la flecha de Cupido, que tenía la punta untada con un veneno vegetal.

[81] *Seguro soy...*: sentencia de los llamados *Proverbia Senecae*, núm. 31, "amoris uulnus sanat idem qui facit" (Castro Guisasola, p. 99 y Fothergill-Payne, p. 164).

fagas más penado con tu temor [82] que [me] faze mi vergüença. Suelta la rienda a mi contemplación, déxame salir por las calles con esta joya, por que los que me vieren sepan que no ay más bienandante hombre que yo.

SEM.—No afistoles tu llaga cargándola de más desseo. No es, señor, el solo cordón del que pende tu remedio.

CAL.—Bien lo conozco; pero no tengo sofrimiento para me abstener de adorar tan alta empresa. [83]

CEL.—¿Empresa? Aquélla es empresa que de grado es dada; pero ya sabes que lo hizo por amor de Dios para guarecer tus muelas, no por el tuyo para cerrar tus llagas. Pero si yo vivo, ella bolverá la hoja. [84]

CAL.—¿Y la oración?

CEL.—No se me dio por agora.

CAL.—¿Qué fue la causa?

CEL.—La brevedad del tiempo. Pero quedó que, si tu pena no afloxase, que tornasse mañana por ella.

CAL.—¿Afloxar? Entonce afloxará mi pena quando su crueldad.

CEL.—Asaz, señor, basta lo dicho y hecho. Obligada queda, segund lo que mostró, a todo lo que para esta enfermedad yo quisiere pedir, según su poder. Mira, señor, si esto basta para la primera vista. Yo me voy. Cumple, señor, que si salieres mañana, lleves reboçado un paño, [85] por que, si della fueres visto, no acuse de falsa mi petición.

CAL.—Y aun quatro, por tu servicio. Pero dime, pardiós, ¿passó más? Que muero por oýr palabras de aquella

[82] *con tu temor*: 'con temor de ti'.

[83] *empresa*: 'insignia'; "Empresa es cierto símbolo o figura enigmática... endereçada a conseguir lo que se va a pretender y conquistar" (Covarr., p. 509). Indican las palabras de Celestina a continuación que entendía por empresa la prenda que solía dar una dama al caballero para que éste la luciese como señal de su devoción a ella.

[84] *bolverá la hoja*: 'mudará de parecer'.

[85] que... lleves *reboçado un paño*: 'embozado con un paño', para dar la impresión de que sufre un dolor de muelas.

dulce boca. ¿Cómo fueste tan osada que, sin la conocer, te mostraste tan familiar en tu entrada y demanda?

CEL.—¿Sin la conoscer? Quatro años fueron mis vezinas.[86] Tratava con ellas, hablava y reýa de día y de noche. Mejor me conosce su madre que a sus mismas manos, aunque Melibea se ha fecho grande muger, discreta, gentil.

PÁR. (*Aparte*)—¡Ea! Mira, Sempronio, qué te digo al oýdo.

SEM. (*Aparte*)—Dime, ¿qué dizes?

PÁR. (*Aparte*)—Aquel atento escuchar de Celestina da materia de alargar en su razón a nuestro amo. Llégate a ella; dale del pie; hagámosle de señas que no espere más, sino que se vaya: que no ay loco hombre nacido que solo mucho hable.

CAL.—¿Gentil dizes, señora, que es Melibea? Paresce que lo dizes burlando. ¿Ay nascida su par en el mundo? ¿Crió Dios otro mejor cuerpo? ¿Puédense pintar tales faciones, dechado de hermosura? Si oy fuera viva Elena,[87] por quien tanta muerte hovo de griegos y troyanos, o la hermosa Pulicena,[88] todas obedecerían a esta señora por quien yo peno. Si ella se hallara presente en aquel debate de la mançana con las tres diosas,[89] nunca sobrenombre de discordia le pusieran; porque, sin con-

[86] *Quatro años fueron mis vecinas*: es decir, cuando vivía en su vieja casa cerca de las tenerías. Repite Celestina la sorprendente historia de sus supuestas relaciones pasadas con la familia de Pleberio (véase IV, 2.ª, 3.ª, 4.ª, 5.ª). Otra vez nos preguntamos si, detrás de la obra tal como la tenemos, había un cuento o una tradición local alrededor de la figura de Celestina que empujaba a Rojas a insistir en la referida relación, a pesar de las ambigüedades que tal insistencia motivaba en la trama celestinesca tal como él la manejaba.

[87] *Elena*: la bella Helena de Troya, esposa de Menelao, rey de Esparta, cuyo rapto por Paris provocó el famoso sitio de Troya por los griegos.

[88] *la hermosa Pulicena*: Polixena, en la mitología griega, hija de Príamo y de Hécuba.

[89] *las tres diosas*: Juno, Minerva y Venus, que competían entre sí por la manzana de oro (manzana de la discordia) ofrecida por Eris (Discordia) a la que fuera juzgada la más hermosa de las tres. Paris dio su juicio a favor de Venus.

trariar ninguna, todas concedieran y [*vinieran*] [90] conformes en que la llevara Melibea, assí que se llamara mançana de concordia. Pues quantas oy son nascidas, que della tengan noticia, se maldizen, querellan a Dios, porque no se acordó dellas quando a esta mi señora fizo. Consumen sus vidas, comen sus carnes con embidia, danles siempre crudos martirios, pensando con artificio yguałar con la perfición que sin trabajo dotó a ella natura. Dellas pelan sus cejas con tenazicas y pegones y cordelejos; dellas [91] buscan las doradas yervas, raýzes, ramas y flores para hazer lexías con que sus cabellos semejasen a los della, las caras martillando, envistiéndolas en diversos matizes con ungüentos y unturas, aguas fuertes, posturas [92] blancas y coloradas, que por evitar prolixidad no las cuento. Pues la que todo esto falló fecho, mira si merece de un triste hombre como yo ser servida[...]

CEL. (*Aparte*)—Bien te entiendo, Sempronio. Déxale; que él caerá de su asno [*y acabará*]. [93]

CAL.—[94] [...] en la que toda la natura se remiró por la

[90] [*vinieran*]: en las *Comedias* "vivieran"/"bivieran"; la sustitución de las *TCs* parece más convincente.

[91] *Dellas...; dellas*: el complemento partitivo con *de* se usaba en la lengua antigua (cfr. "Dellos se afogavan, dellos salían a nado", *Poema de Fernán González,* ed. C.C. Marden, 1904, 358d).

pegones y cordelejos: 'pegón' era materia pegajosa para depilarse las cejas; 'cordelejo' era, según Covarr., p. 357, "cordel delgado" que usaban las mujeres para el mismo fin. Obsérvese que en este parlamento de Calisto se vuelve otra vez al trillado *topos* de los afeites femeninos, tópico básicamente misógino.

[92] *posturas*: cast. ant. 'adornos', 'afeites'.

[93] *él caerá de su asno* [*y acabará*]: "Caer de su asno, es proverbio griego de que usamos quando uno ha sido necio en un parecer y porfiado, sin tomar consejo de los que se le podrían dar, y al cabo por el sucesso conoce aver errado" (Covarr., p. 158).

[*y acabará*]: *A* y *D*: "ya acaba", *C* y *F*: "y acaba"; debe aceptarse la forma de futuro de las *TCs* (véase Marciales, 1985, II, p. 118, n. 67).

[94] El texto señala que se han perdido unas palabras del parlamento de Calisto debido a la intervención del aparte de Celestina.

fazer perfeta; que las gracias que en todas repartió, las juntó en ella. Allí hizieron alarde quanto más acabadas pudieron allegarse, por que conociessen los que la viessen quánta era la grandeza de su pintor. Solo un poco de agua clara con un ebúrneo peyne basta para exceder a las nacidas en gentileza.[95] Éstas son sus armas; con éstas mata y vence, con éstas me cativó, con éstas me tiene ligado y puesto en dura cadena.

CEL.—Calla y no te fatigues; que más aguda es la lima que yo tengo que fuerte essa cadena que te atormenta. Yo la cortaré con ella, por que tú quedes suelto. Por ende, dame licencia, que es muy tarde. Y déxame llevar el cordón, porque tengo dél necessidad.

CAL.—¡O desconsolado de mí! La fortuna adversa me sigue junta. Que contigo o con el cordón o con entramos quisiera yo estar acompañado esta noche luenga y escura. Pero, pues no ay bien complido en esta penosa vida, venga entera la soledad. ¡Moços, moços!

PÁR.—¿Señor?

CAL.—Acompaña a esta señora hasta su casa, y vaya con ella tanto plazer y alegría, quanta comigo queda tristeza y soledad.

CEL.—Quede, señor, Dios contigo. Mañana será mi buelta, donde mi manto y la respuesta vernán a un punto, pues oy no huvo tiempo. Y súfrete, señor, y piensa en otras cosas.

CAL.—Esso no; que es eregía[96] olvidar aquélla por quien la vida me aplaze.[97]

95 *en gentileza*: entiéndase 'en garbo y gallardía'. Idea idéntica en *Arcipreste de Talavera*, 1970, II, iv, p. 138, donde se compara a las mujeres que tienen que emplear todo tipo de afeites con las hechas hermosas por Dios: "Aquella es fermosa que con agua del río, puesta una lencereja [paño], syn otra conpostura, relunbra como una estrella".

96 *eregía*: porque Calisto sigue tratando el amor cortés y sus preceptos como su única religión.

97 *me aplaze*: 'me agrada'. Puede sorprender esta observación en boca del afligido Calisto, pero refleja fielmente el masoquismo del amor cortés: el sufrimiento del amante le da placer porque comprueba lo hondo de su amor.

[VII]

[CELESTINA PÁRMENO AREÚSA ELICIA]

Argumento del sétimo auto

Celestina habla con Pármeno, induziéndole a concordia y amistad de Sempronio. Tráele Pármeno a memoria la promessa que le hiziera de le fazer aver a Areúsa que él mucho amava. Vanse a casa de Areúsa. Queda aý la noche Pármeno. Celestina va para su casa; llama a la puerta; Elicia le viene abrir, increpándole[1] *su tardança.*

[Cena 1.ª]

CEL.—Pármeno hijo, después de las passadas razones no he havido oportuno tiempo para te dezir y mostrar el mucho amor que te tengo, y, así mismo, cómo de mi boca

[1] *increpándole*: entiéndase 'reprendiéndole con dureza y severidad' (*DRAE*); latinismo (*increpare*, 'reprender', 'censurar').

todo el mundo ha oýdo hasta agora en absencia bien de ti. La razón no es menester repetirla, porque yo te tenía por hijo, a lo menos quasi adotivo,[2] y assí que imitavas a natural,[3] y tú dasme el pago en mi presencia, pareciéndote mal quanto digo, susurrando y murmurando contra mí en presencia de Calisto. Bien pensava yo que, después que concediste en[4] mi buen consejo, que no havías de tornarte atrás. Todavía me parece que te quedan reliquias vanas, hablando por antojo más que por razón. Desechas el provecho por contentar la lengua. Óyeme, si no me has oýdo, y mira que soy vieja, y el buen consejo mora en los viejos, y de los mancebos es propio el deleyte.[5] Bien creo que de tu yerro sola la edad tiene culpa. Espero en Dios que *serás mejor para mí de aquí adelante, y mudarás el ruyn propósito con la tierna edad; que, como dizen, múdanse costumbres con la mudança del cabello y variación;*[6] digo, hijo, cresciendo, y viendo cosas nuevas cada día. Porque la mocedad en sólo lo presente se impide y ocupa a mirar, mas *la madura edad no dexa*[7] *presente ni passado ni*

[2] *quasi adotivo*: *Coment.*, fol. 115 *r.* n. 1, atribuye el "quasi" al hecho de que el jurista Rojas recordaba que era principio de derecho que "la mujer no puede adoptar o prohijar a nadie".

[3] *y assí que imitavas a natural*: 'de manera que te conducirías como hijo natural'. El uso del imperfecto del indicativo de *A* y *C* con sentido condicional puede ser error por el imperfecto del subjuntivo en *-ra; D* sustituye "imitaras"; *J* lee "*y assí que tú imitaras a natural*"; *SAL1570* y algunas anteriores: "*y assí creía que tú imitaras al natural.*" Antes de "natural" se sobreentiende ["hijo"].

[4] *concediste en*: 'sometiste a'; latinismo (*concedere in*, 'ceder a').

[5] *el buen consejo...*: a pesar de lo trillado del dicho, parece ser cita directa de Petrarca, *Bucolicum carmen: Consilium solet esse senum: iuuenumque uoluptas* (*Aegloga VIII*, fol. [B 4] *v*).

[6] *serás mejor para mí... cabello y variación*: esta adición amplificadora de las *TCs* sustituye el siguiente pasaje más corto de la *Comedia*: "Espero en Dios que variarán tus costumbres variando el cabello." Recuerda otro verso de la misma égloga petrarquesca: "*uariant curae uariante capillo*" (ibid.: ofl. [B 5] *r*); véase también Deyermond, 1961, p. 74.

[7] *no dexa*: 'no omite'.

porvenir. Si tú tovieras memoria, hijo Pármeno, del pasado amor que te tuve, la primera posada que tomaste, venido nuevamente a esta cibdad, avía de ser la mía. Pero los moços curáys poco de los viejos; regisvos a sabor de paladar; [8] nunca pensáys que tenéys ni havéys de tener necessidad dellos, nunca pensáys en enfermedades, nunca pensáys que os puede faltar esta florezilla de juventud. Pues mira, amigo, que para tales necessidades como éstas, buen acorro [9] es una vieja conoscida, amiga, madre y más que madre: buen mesón para descansar sano, buen hospital para sanar enfermo, buena bolsa para necessidad, buena arca para guardar dinero en prosperidad, buen fuego de invierno rodeado de asadores, buena sombra de verano, buena taverna para comer y bever. [10] ¿Qué dirás, loquillo, a todo esto? Bien sé que estás confuso por lo que oy has hablado. Pues no quiero más de ti; que Dios no pide más del pecador de arrepentirse y emendarse. Mira a Sempronio: yo le fize hombre, de Dios en ayuso. [11] Querría que fuésedes como hermanos, porque estando bien con él, con tu amo y con todo el mundo lo estarías. Mira que es bien quisto, diligente, palanciano, buen servidor, gracioso. Quiere tu amistad; crecería vuestro provecho dándoos el uno al

[8] *a sabor de paladar*: 'a gusto'; cfr. Correas, p. 536, "A sabor de su paladar. Dícese al que quiere a su gusto las cosas."

[9] *acorro*: 'socorro'.

[10] *madre y más que madre... comer y bever*: la extensa descripción metafórica de las propiedades de una vieja madre representa un ejemplo de la figura retórica llamada *expolitio*: el pasaje entero consiste en una serie de metáforas cuya función es, una por una, llamar la atención sobre los diferentes tipos de socorro materno que están a disposición de quien se valga de ellos. Nótese también el empleo en este pasaje de la figura llamada *repetitio* (repetición de *buen/buena* al principio de cada cláusula) y de la *commutatio*: cuando dos ideas contradictorias se trasponen (cfr. "descansar sano"/"sanar enfermo").

[11] *de Dios en ayuso*: 'de Dios abajo'; es decir, 'aparte de lo que hizo Dios', frase añadida por la vieja hipócrita para indicar que ella no se atribuye el papel del Creador.

otro la mano, ni aun havría más privados con vuestro amo que vosotros.[12] Pues sabe que es menester que ames si quieres ser amado:[13] que no se toman truchas...,[14] ni te lo deve Sempronio de fuero. Simpleza es no querer amar y esperar ser amado;[15] locura es pagar el amistad con odio.[16]

PÁR.—Madre, para contigo digo que mi segundo yerro te confiesso y, con perdón de lo passado, quiero que ordenes lo por venir. Pero con Sempronio me paresce que es impossible sostenerse mi amistad. Él es desvariado, yo mal sofrido: conciértame essos amigos.

CEL.—Pues no era essa tu condición.

12 *más privados*: 'más privanza'; "Privar... vale ser favorecido de algún señor..., porque se particulariza con él y le diferencia de los demás; y éste se llama privado" (Covarr., p. 883).

13 Petrarca, *De rebus mem.*, III, ii, 52 (fol. e 3 *v*): *si uis amari: ama.*

14 *No se toman truchas...*: el refrán completo es "No se toman truchas a bragas enjutas" (Correas, p. 362). Como indica Covarr., las bragas se usaban sobre todo por "los pescadores y los demás que andan en el agua" (p. 233), lo que explica el significado del refrán. No es infrecuente en *LC* la omisión del segundo elemento de un refrán. Tales omisiones de parte de un autor o de un cajista revelan la presunción de que todo lector está tan familiarizado con el refranero castellano que sería ocioso dar el texto completo.

15 *Simpleza es no querer amar...*: Petrarca, *De remediis.*, I, 50 E (fol. d 5 *r*) —en el diálogo titulado *De amicorum abundantia: Sunt enim qui non amant & amari putant: quo nihil est stultius.* Esta cita petrarquesca —de origen senequista (cfr. la conocida carta IX de las *Epist. morales* sobre la amistad)— al igual que la de la nota 13 (arriba) y las de las notas 15-16 y 19-23 (abajo), se toman directamente del Índice de los *Opera.* Al escribir esta parte del diálogo Celestina-Pármeno, Rojas recurre con una frecuencia abrumadora a las entradas que presenta el Índice petrarquesco bajo la rúbrica "Amicitia", "Amicus", etc. (fol. A 2 *v*), lo que convierte esta sección del parlamento de Celestina en poco más que una selección encadenada de las sentencias de Petrarca acerca del tema en cuestión. Sobre el asunto, consúltese Deyermond, 1961, pp. 39, 143 y *passim.*

16 *locura es pagar el amistad con odio*: puede ser eco del *quo nihil est stultius* petrarquesco citado en la nota anterior.

PÁR.—A la mi fe, mientra más fui creciendo, más la primera paciencia me olvidava. No soy el que solía [17] y assí mismo Sempronio no [ha] [18] ni tiene en que me aproveche.

CEL.—El cierto amigo en la cosa incierta se conosce, en las adversidades se prueva; [19] entonces se allega y con más desseo visita la casa que la fortuna próspera desamparó. [20] ¿Qué te diré, fijo, de las virtudes del buen amigo? No ay cosa más amada ni más rara. [21] Ninguna carga rehúsa. [22] Vosotros soys yguales: la paridad de las costumbres y la semejança de los coraçones es la que más la [amistad] sostiene. [23] Cata, hijo, que si algo tienes, guardado se te está. [24] Sabe tú ganar más que aque-

[17] *No soy el que solía*: nótese cómo Pármeno, consciente de su personalidad de hombre joven, insiste en que no es ya el niño que servía a Celestina.

[18] [*ha*]: todas las ediciones ofrecen la lección "hay". Debe ser error por la tercera persona de 'haber' con sentido posesivo, pareado con 'tiene' (véase Marciales, 1985, II, p. 123, n. 15).

[19] *El cierto amigo...*: Petrarca, *De remediis,* I, 50 B (fol. [d 6] *r*): *Amicus certus in re incerta cernitur;* la segunda parte de la frase rojana es adaptación de otra entrada anterior en el Índice: *Amici ueri maxime in aduersis haerent...* (ibid., I, 19 D; fol. [b 5] *r*).

[20] *con más deseo visita la casa...*: es traducción de la segunda parte de la sentencia citada al final de la nota anterior: ... *& illas domos auidius frequentant: quas fortuna deseruit.*

[21] *No ay cosa más amada ni más rara*: otra cita del Índice petrarquesco: *Amico nihil charius: nihil rarius* —cita ligeramente modificada del *De remediis,* I, 50 H (fol. [d 6] *r*).

[22] *Ninguna carga rehúsa*: Petrarca, *De rebus familiar.,* IV, 49 B (fol. E 3 *v*): *Amicitia nullum pondus recusat* —sentencia modificada en el Índice para colocar *amicitia* a principios de la frase.

[23] *la paridad de las costumbres...*: última cita de esta serie de sentencias petrarquescas sobre la amistad encontradas en el Índice: *Amicitiae causa est morum paritas et similitudo animorum* (*De rebus mem.,* II, 3, 46; fol. c 4 *r*). *la* [*amistad*]: se omite el nombre en todas las ediciones pero, sin él, el artículo "la" se convierte en pronombre cuyo antecedente tendría que ser "buen amigo" en lugar del *amicitiae* de la sentencia latina.

[24] *si algo tienes, guardado se te está*: nueva alusión al supuesto tesoro dejado a Pármeno por su padre y guardado para él por la vieja.

llo ganado lo fallaste. Buen siglo aya aquel padre que lo trabajó. No se te puede dar hasta que vivas más reposado y vengas en edad complida.

PÁR.—¿A qué llamas reposado, tía?

CEL.—Hijo, a vivir por ti, a no andar por casas agenas, lo qual siempre andarás mientra no te supieres aprovechar de tu servicio. Que de lástima que hove de verte roto, pedí oy manto, como viste, a Calisto. No por mi manto, pero por que, estando el sastre en casa y tú delante sin sayo, te le diesse. Assí que no por mi provecho, como yo sentí que dixiste, mas por el tuyo; que si esperas al ordinario galardón destos galanes, es tal que lo que en diez años sacarás, atarás en la manga.[25] Goza tu mocedad, el buen día, la buena noche, el buen comer y bever. Quando pudieres haverlo, no lo dexes, piérdase lo que se perdiere. No llores tú la fazienda que tu amo heredó, que esto te llevarás deste mundo, pues no le tenemos más de que por nuestra vida.[26] ¡O fijo mío Pármeno! —que bien te puedo dezir fijo, pues tanto tiempo te crié— toma mi consejo, pues sale con limpio deseo de verte en alguna honrra. ¡O, quán dichosa me hallaría en que tú y Sempronio estoviésedes[27] muy con-

[25] *manga*: "especie de maleta manual, abierta por los extremos, que se cierran con cordones" (*DRAE*). Otra vez se vuelve al tema de los amos ingratos.

[26] Frase algo enmarañada. Parece significar 'No llores tú la pérdida de la ganancia que pensabas recibir de la hacienda que tu amo heredó, creyendo poder llevarla contigo cuando salgas de este mundo, porque la hacienda sólo la tenemos durante la vida'. *IT1506* traduce, simplificando: "Non pianger tu la robba che tuo patrone heredito, poi che noi non la hauemos per piu che per nostra vista" (1973, p. 130). Es de suponer que el traductor Ordóñez omitía frases o porque no las entendía bien, o por descuido. No hallamos convincente la tesis de Marciales de que estas y otras variantes textuales entre *IT1506* y las primeras *TCs* castellanas, indican, a pesar de que no se repetían en ninguna edición castellana posterior, que la perdida *E*, base de *IT1506*, debía incorporar dichas variantes. Es más probable que las variantes en cuestión fueran introducidas por el traductor mismo.

[27] *estoviésedes*: *C, D* y las *TCs*, "estuviéssedes"; con la conservación normal hasta el siglo XVII de las formas esdrújulas de la

formes, muy amigos, hermanos en todo, viéndoos venir a mi pobre casa a holgar, a verme, y aun a desenojaros con sendas mochachas!

PÁR.—¿Mochachas, madre mía?

CEL.—¡Alahé, mochachas digo; que viejas, harto me soy yo! Qual se la tiene Sempronio, y aun sin aver tanta razón ni tenerle tanta afición como a ti. Que de las entrañas me sale quanto te digo.

PÁR.—Señora, no vives engañada.[28]

CEL.—Y aunque lo viva, no me pena mucho; que también lo hago por amor de Dios y por verte solo en tierra agena, y más por aquellos huessos de quien te me encomendó. Que tú serás hombre y vernás en buen conocimiento y verdadero, y dirás: "la vieja Celestina bien me consejava".

PÁR.—Y aun agora lo siento, aunque soy moço. Que aunque oy vies[29] que aquello dezía, no era porque me paresciesse mal lo que tú fazías, pero porque veýa que le consejava yo lo cierto y me dava malas gracias. Pero de aquí adelante demos tras él. Faz de las tuyas, que yo callaré; que ya tropecé en no te creer cerca[30] deste negocio con él.

CEL.—Cerca deste y de otros tropeçarás y caerás, mientra no tomares mis consejos, que son de amiga verdadera.

PÁR.—Agora doy por bien empleado el tiempo que, siendo niño, te serví, pues tanto fruto trae para la mayor edad. Y rogaré a Dios por el ánimo de mi padre, que tal tutriz[31] me dexó, y de mi madre, que a tal muger me encomendó.

---

segunda persona del plural; las formas del pretérito de *estar* en *estov-* son frecuentes en *A*.

[28] *no vives engañada*: *J* pone "vivas"; entiéndase: 'no te equivocas'.

[29] *vies... veýa*: 'veías'; *J* y las demás *TCs* sustituyen "vias". Retención del *-ie-* del imperfecto medieval con pérdida del *-e-* pretónico. Éste, sin embargo, se retiene en *D* — "veyes". La forma "veýa" en la misma frase nos recuerda que, en palabras de Menéndez Pidal. "en la persona Yo se mantuvo generalmente *-ía*".

[30] *cerca*: 'acerca de', 'con respecto a'.

[31] *tutriz*: 'tutora'; latinismo (*tutrix*).

CEL.—No me la nombres, fijo, por Dios, que se me hinchen los ojos de agua. ¿Y tuve yo en este mundo otra tal amiga, otra tal compañera, tal aliviadora de mis trabajos y fatigas? ¿Quién suplía mis faltas, quién sabía mis secretos, a quién descobría mi coraçón, quién era todo mi bien y descanso, sino tu madre, más que mi hermana y comadre? ¡O, qué graciosa era! ¡O, qué desembuelta, limpia, varonil! [32] Tan sin pena ni temor se andava a media noche de cimenterio en cimenterio buscando aparejos para nuestro oficio, [33] como de día. Ni dexava christianos ni moros ni judíos [34] cuyos enterramientos no visitava; de día los acechava, de noche los desenterrava. Assí se holgava con la noche escura como tú con el día claro; dezía que aquélla era capa de pecadores. Pues, ¿maña no tenía, con todas las otras gracias? Una cosa te diré, por que veas qué madre perdiste, aunque era para callar, pero contigo todo passa: siete dientes quitó a un ahorcado [35] con unas tenazicas de pelacejas mientra yo le descalcé los çapatos. Pues entrava en un cerco [36] mejor que yo, y con más esfuerço, aunque yo tenía farto buena fama más que agora; que por mis pecados todo se olvidó con su muerte. ¿Qué más quieres sino que los mesmos diablos la havían

[32] *varonil*: adjetivo ambiguo; el primer sentido es 'esforzada', pero también significa, con intención cómica, 'hombruna'.

[33] *nuestro oficio*: entiéndase de hechiceras, aunque más tarde sugerirá Celestina que su compañera fue procesada por brujería.

[34] *christianos ni moros ni judíos*: debe tomarse aquí en sentido literal; cristianos, moros y judíos tenían sus cementerios particulares.

[35] *Siete dientes quitó a un ahorcado*: *Coment.*, citando a Paulus Grillandus, *De hereticis et sortilegiis* (1536), cuenta al respecto que es cierto "que hazen esto estas tales mujeres, que procuran las extremidades del cuerpo de los ya diffunctos enterrados o ahorcados como es los dientes, las uñas, los cabellos..." (fol. 119 *v*).

[36] *cerco*: alusión al cerco mágico dentro del cual se colocaban las hechiceras para protegerse antes de conjurar a los demonios (véase Acto III, 3.ª, y la nota 68).

miedo? Atemorizados y espantados los tenía con las crudas bozes que les dava. Assí era ella dellos conoscida como tú en tu casa. Tumbando venían unos sobre otros a su llamado.[37] No le osavan dezir mentira según la fuerça con que los apremiava. Después que la perdí, jamás les oý verdad.

PÁR. (*Aparte*)—¡No la medre Dios más [a] esta vieja que ella me da plazer con estos loores de sus palabras!

CEL.—¿Qué dizes, mi honrrado Pármeno,[38] mi hijo y más que hijo?

PÁR.—Digo que ¿cómo tenía esa ventaja mi madre, pues las palabras[39] que ella y tú dezíades eran todas unas?

CEL.—¿Cómo? ¿Y deso te maravillas? ¿No sabes que dize el refrán que mucho va de Pedro a Pedro?[40] Aquella gracia de mi comadre no alcançávamos todas.

[37] *tumbando venían unos sobre otros*: nótese el desenfado más bien cómico con que Celestina describe a Pármeno las actividades nefarias de su madre y de ella misma. Nótase también que, a diferencia del conjuro del Acto III, se supone que los conjuros de Doña Claudina hacen aparecer no un solo diablo, sino una turba de ellos. El propósito de la vieja en esta escena, como después admitirá, es destruir el amor propio y el sentido moral de Pármeno, haciéndole creer que su madre era más experta y aun más perversa practicante de las artes vedadas que ella misma. La madre de Pármeno es la figura central en una de las 'continuaciones' (en este caso realmente preámbulo) de *LC* —la obra de Sebastián Fernández, *Tragedia Policiana, en la cual se tractan los... amores de Policiano y Philomena, executados por industria de la diabólica vieja Claudina, madre de Pármeno y maestra de Celestina* (Toledo, 1547). El año siguiente salió en el mismo lugar una nueva edición con título distinto: *Tragedia llamada la madre Claudina* (Toledo, 1548).

[38] *mi honrrado Pármeno*: ironía maliciosa de la vieja, quien acaba de comunicar a Pármeno que es hijo de una famosa y malvada bruja y hechicera.

[39] *las palabras*: las palabras del conjuro; obsérvese que se daba por supuesto que había una fórmula única para conjurar a los diablos.

[40] *mucho va de Pedro a Pedro*: refrán; Correas, p. 320, trae "Mucha diferencia hay de Pedro a Pedro"; quiere decir que hay grandes diferencias de capacidad entre personas que practican el mismo oficio.

¿No as visto en los oficios unos buenos y otros mejores? Assí era tu madre, que Dios aya, la prima de nuestro oficio y por tal era de todo el mundo conocida y querida, assí de cavalleros como clérigos, casados, viejos, moços y niños. Pues, ¿moças y donzellas? Así rogavan a Dios por su vida como de sus mesmos padres. Con todos tenía que hazer, con todos fablava. Si salíamos por la calle, quantos topávamos eran sus ahijados; que fue su principal oficio partera diez y seys años. Así que aunque tú no sabías sus secretos por la tierna edad que avías, agora es razón que lo sepas, pues ella es finada y tú hombre.

PÁR.—Dime, señora, quando la justicia te mandó prender, estando yo en tu casa, ¿teníades mucho conocimiento?

CEL.—¿Si teníamos, me dizes como por burla? Juntas lo hizimos, juntas nos sintieron, juntas nos prendieron y acusaron, juntas nos dieron la pena essa vez, que creo que fue la primera. Pero muy pequeño eras tú; yo me espanto cómo te acuerdas, que es la cosa que más olvidada está en la cibdad. Cosas son que pasan por el mundo. Cada día verás quien peque y pague, si sales a esse mercado.

PÁR.—Verdad es; pero del pecado lo peor es la perseverancia; [41] que assí como el primer movimiento no es en mano del hombre, assí el primer yerro; [42] donde dizen que "quien yerra y se emienda", etc. [43]

[41] *del pecado lo peor es la perseverancia*: *Coment.* fol. 120 *r*, n. 20, llama la atención sobre la frecuencia con que esta idea se cita en un libro de derecho —la *Glossa magna* [de Acursio]. No identifica la fuente de la sentencia.

[42] *el primer movimiento... el primer yerro*: según *DRAE* el primer movimiento es "repentino o involuntario ímpetu de una pasión". *Coment.*, ibid., dice encontrar varias veces en la *Glossa magna* la doctrina contenida en esta sentencia.

[43] *"quien yerra y se emienda"*: el refrán completo reza "Quien yerra y se enmienda, a Dios se encomienda". No lo hemos encontrado en los refraneros antiguos. Estas advertencias de Pármeno, que tanto ofenden a Celestina (véase el próximo aparte de ésta), señalan que el sentido moral del criado todavía no ha sido totalmente subvertido.

CEL. (*Aparte*)—Lastimásteme, don loquillo. ¿A las verdades nos andamos? Pues espera, que yo te tocaré donde te duela.

PÁR.—¿Qué dizes, madre?

CEL.—Hijo. digo que sin aquélla, prendieron quatro vezes a tu madre, que Dios aya, sola. Y aun la una le levantaron que era bruxa,[44] porque la hallaron de noche con unas candelillas, cogendo tierra de una encruzijada, y la tovieron medio día en una escalera en la plaça, puesto uno como rocadero[45] pintado en la cabeça. Pero cosas son que passan; algo han de sofrir los hombres en este triste mundo para sustentar sus vidas. Y mira en qué tan poco lo tuvo con su buen seso; que ni por esso dexó dende en adelante de usar mejor su oficio. Esto ha venido por lo que dezías del perseverar en lo que una vez se yerra. En todo tenía gracia; que en Dios y en mi conciencia, aun en aquella escalera estava y parecía que a todos los de baxo no tenía en una blanca, según su meneo y presencia. Assí que los que algo son, como ella, y saben y valen, son los que más presto yerran.

[44] *bruxa*: 'bruja' no era sinónimo de 'hechicera'. El derecho canónico hacía distinciones de primer orden entre los dos tipos de maga. Según explica Covarr., p. 238, citando al famoso *Malleus Maleficarum* (*Martillo de las hechiceras*), de hacia 1484, las brujas: "ofrecen sus cuerpos y sus almas al demonio a trueco de una libertad viciosa y libidinosa". Añade que en sueños (o, a veces, realmente) vuelan a sitios lejanos para tener sus juntas y dan su obediencia al Demonio, renegando de la Santa Fe. La bruja, pues, adora al Demonio hasta el punto, a veces, de conocerle carnalmente. La hechicera, en cambio, cree tener poder sobre los diablos, obligándoles a que la obedezcan a ella (véase Acto III, 3.ª), creencia que, siempre que no adorase a Satanás, la absolvía del pecado de herejía.

[45] *rocadero pintado*: mitra de ajusticiado en la que iban pintadas imágenes relacionadas con su crimen. El lector de la época habría comprendido, sin que hiciera falta decírselo, que Claudina estaba expuesta en la escalera del cadalso público de la ciudad. El rocadero no necesariamente indica que la bruja fuese procesada por la Inquisición que, hacia 1499, todavía no había usurpado la jurisdicción de los tribunales civiles en tales casos.

Verás quién fue Virgilio[46] y qué tanto supo; mas ya havrás oýdo cómo estovo en un cesto colgado de una torre, mirándole toda Roma. Pero por eso no dexó de ser honrrado ni perdió el nombre de Virgilio.

PÁR.—Verdad es lo que dizes; pero esso no fue por justicia.

CEL.—¡Calla, bovo! Poco sabes de achaque de yglesia,[47] y [quanto] es mejor por mano de justicia que de otra manera. Sabíalo mejor el cura,[48] que Dios aya, que, veniéndola a consolar, dixo que la Santa Escritura tenía que bienaventurados eran los que padescían persecución por la justicia, que aquéllos poseerían el reyno de los cielos.[49] Mira si es mucho passar algo en este mundo por gozar de la gloria del otro. Y más que, según todos dezían, a tuerto y sin razón y con falsos tes-

[46] *Verás quién fue Virgilio...*: para la historia de Virgilio y el cesto, véase Acto I, escena 4.ª, nota 84.

[47] *Poco sabes de achaque de yglesia*: es refrán (Correas, p. 397) que ya está en el refranero de Pedro Vallès, 1549. Había una variante —"Poco sabe/sabéis de achaque de azor"— que hace más claro el significado corriente del refrán. Se trata de un modo popular de censurar a alguien por opinar sobre cuestiones que estaban más allá de su alcance. Pármeno, correctamente, ha señalado que el ejemplo de Virgilio aducido por Celestina es inoportuno porque nada tiene que ver con la justicia. Celestina, cogida, cita el mencionado refrán y la frase siguiente, intentando recobrarse al rechazar como necio el reparo del joven. Así lo entendía *IT1506* que traduce: "¡Calla, bobo!" por "Tacci, ignorante!" (1973, p. 133). Gilman, 1972, pp. 93 y 132, siguiendo a Cejador, deduce del uso de la frase que Claudina había sido juzgada por un tribunal inquisitorial y que Rojas expresa a escondidas su aversión de converso por los procedimientos inquisitoriales. Sobre esta hipótesis, véase Russell, 1978, pp. 360-2.

[48] *el cura*: la presencia de un cura en el cadalso se reservaba normalmente para las ocasiones en que un reo iba a sufrir la pena de muerte. Sin embargo, en su parlamento anterior, dice Celestina que, después de este acto de presencia en el cadalso, la madre de Pármeno continuaba practicando su oficio. ¿Descuido de Rojas o señal de que la vieja está fantaseando a su gusto?

[49] *San Mateo*, V, 10: "Beati qui persecutionem patiuntur propter iustitiam, quoniam ipsorum est regnum coelorum." Rojas aquí se atreve, por boca de Celestina, a parodiar las mismas palabras de Cristo, aplicándolas a la situación de la bruja a punto de ser ajusticiada. ¡Notable ejemplo del mundo al revés de *LC*!

tigos y rezios tormentos, la hizieron aquella vez confessar lo que no era. Pero con su buen esfuerço, y como el coraçón abezado a sofrir haze las cosas más leves de lo que son, todo lo tuvo en nada. Que mill vezes le oýa dezir: "si me quebré el pie,[50] fue por bien, porque soy más conoscida que antes." Assí que todo esto pasó tu buena madre acá. Devemos creer que le dará Dios buen pago allá, si es verdad lo que nuestro cura nos dixo, y con esto me consuelo. Pues séme tú, como ella, amigo verdadero y trabaja por ser bueno, pues tienes a quien parezcas. Que lo que tu padre dexó, a buen seguro lo tienes.

PÁR.—Bien lo creo, madre; pero querría saber qué tanto es.

CEL.—No puede ser agora. Verná tu tiempo, como te dixe, para que lo sepas y lo oyas.[51]

PÁR.—Agora dexemos los muertos y las herencias; que si poco me dexaron, poco hallaré. Hablemos en los presentes negocios, que nos va más que en traer los passados a la memoria. Bien se te acordará, no ha mucho que me prometiste que me harías haver a Areúsa, quando en mi casa te dixe como moría por sus amores.

CEL.—Sí; te lo prometí. No lo he olvidado, ni creas que he perdido con los años la memoria, que más de tres xaques[52] ha rescibido de mí sobre ello en tu absencia. Ya creo que estará bien madura. Vamos de camino por

[50] *"si me quebré el pie..."*; entiéndase debido al tormento judicial.

[51] *Bien lo creo, madre... para que lo sepas y lo oyas;* dos frases suprimidas en las *TCs*. Supresión posiblemente debida, como sugiere Marciales (1985, II, p. 130, n. 51), a que Rojas ya hallaba todo lo relacionado con el 'tesoro de Alberto', invención del primer autor, molesto por su evidente inutilidad en la trama.

[52] *xaques*: *jaque;* en el juego de ajedrez, es la palabra que tiene que pronunciar un jugador para avisar al otro que está amenazado el rey de éste. Aquí se usa en el sentido figurado de 'duros ataques verbales' a favor de Pármeno que habría empleado Celestina contra Areúsa después de la primera mención de la muchacha en I, 10.ª

[su] casa,[53] que no se podrá escapar de mate.[54] Que esto es lo menos que yo por ti tengo de hazer.

PÁR.—Yo ya desconfiava de la poder alcançar, porque jamás podía acabar con ella que me esperasse a poderle dezir una palabra, y, como dizen: "mala señal es de amor huyr y bolver la cara",[55] sentía en mí grande desfuzia[56] desto.

CEL.—No tengo en mucho tu desconfiança, no me conosciendo ni sabiendo, como agora, que tienes tan de tu mano la maestra destas labores. Pues agora verás quánto por mi causa vales, quánto con las tales puedo, quánto sé en casos de amor.

Anda passo. Ves aquí su puerta. Entremos quedo; no nos sientan sus vezinas. Atiende y espera debaxo desta escalera. Sobiré yo a ver qué se podrá fazer sobre lo fablado, y, por ventura, haremos más que tú ni yo traemos pensado.

[Cena 2.ª]

ARE.—¿Quién anda aý? ¿Quién sube a tal ora en mi cámara?

CEL.—Quien no te quiere mal, [*por*][57] cierto. [*Quien*][58]

[53] [*su*] *casa*: todas las ediciones antiguas traen "camino a casa", que significaría la casa de Celestina, no la de Areúsa. *IT1506* corrige: "Andiamo a casa sua" (1973, p. 134). Hay juego de palabras; además de su sentido corriente, 'casa' significaba, según explica Covarr., p. 314, una de las dos "escaques [entiéndase 'casillas'] del ajedrez — casa blanca y casa negra".

[54] *mate*: continúa Celestina manejando los términos del juego de ajedrez; como es sabido, *mate* se dice cuando el rey de uno de los jugadores está encerrado en casilla de donde no puede salir y el otro gana la partida.

[55] *mala señal es...*: Correas trae "Mala señal de amor, huir y volver los ojos" (p. 286).

[56] *desfuzia*: 'desconfianza'; formación negativa sobre el cast. ant. 'fuzia' > 'hucia', del lat. *fiducia*, 'confianza'.

[57] [*por*]: adición de las *TCs*.

[58] [*quien*]: *A*, *C* y *D* leen 'que'; sustitución en las *TCs* pedida por la figura retórica denominada *repetitio*.

nunca da passo que no piense en tu provecho. Quien tiene más memoria de ti que de sí mesma: una enamorada tuya, aunque vieja.

ARE. (*Aparte*)—¡Válala el diablo a esta vieja! ¿Con qué viene como huestantigua a tal ora? [59] (*En voz alta*)—Tía señora, ¿qué buena venida es ésta tan tarde? Ya me desnudava para acostar.

CEL.—¿Con las gallinas, hija? Así se hará la hazienda. ¡Andar, passe! Otro es el que ha de llorar las necessidades, que no tú. ¡Yerva pasce quien lo cumple! [60] ¡Tal vida quienquiera se la quería!

ARE.—¡Jesú! Quiérome tornar a vestir, que he frío.

CEL.—No hará, por mi vida; sino éntrate en la cama, que desde allí hablaremos.

ARE.—Assí goze de mí, pues lo he bien menester; que me siento mala oy todo el día. Assí que necessidad, más que vicio, [61] me fizo tomar con tiempo las sávanas por faldetas.

CEL.—Pues no estés asentada; acuéstate y métete debaxo de la ropa, que paresces serena. [62]

ARE.—Bien me dizes, señora tía.

CEL.—¡Ay, cómo huele toda la ropa en bulléndote! Aosadas, ¡que está todo a punto! Siempre me pagué de tus

[59] *¡Válala el diablo...*: nótese la diferencia entre el aparte airado de Areúsa y la blandura respetuosa con que se dirige después a la vieja. El juicio de María Rosa Lida (1962, p. 659) de que es personaje tímido y falto de experiencia no resiste el examen cuidadoso de la totalidad de su papel en la obra. *huestantigua*: 'estantigua'.

[60] *¡Yerva pasce quien lo cumple!*: refrán; Correas ofrece una variante que aclara el sentido: "Hierba pace quien lo ha de pagar; y era un ansar" (p. 239). Quiere decir que quien disfruta de una cosa es quien lo ha de pagar, como el ganso paga con la muerte a manos del cocinero el hecho de que se le ha dejado engordar paciendo la hierba. Celestina está pensando en los clientes que disfrutan del cuerpo de Areúsa.

[61] *vicio*: 'ociosidad', 'gusto'.

[62] *serena*: 'sirena', ninfa con busto de mujer y el otro medio cuerpo de pez o de ave; la comparación de Celestina se debe a que ve a Areúsa con la parte superior del cuerpo desnuda y la parte inferior envuelta en sábanas.

cosas y hechos, de tu limpieza y atavío. ¡Fresca que estás! ¡Bendígate Dios! ¡Qué sávanas y colcha, qué almoadas y qué blancura! ¡Tal sea mi vejez, qual todo me parece! ¡Perla de oro, verás si te quiere bien quien te visita a tales horas! Déxame mirarte toda a mi voluntad, que me huelgo.

ARE.—¡Passo, madre! No llegues a mí,[63] que me fazes coxquillas y provócasme a reýr, y la risa acreciéntame el dolor.

CEL.—¿Qué dolor, mis amores? ¿Búrlaste, por mi vida, comigo?

ARE.—¡Mal gozo vea de mí si burlo! Sino que ha quatro horas que muero de la madre,[64] que la tengo en los pechos, que me quiere sacar del mundo. Que no soy tan viciosa[65] como piensas.

CEL.—Pues, dame lugar. Tentaré, que aún algo sé yo deste mal, por mi pecado; que cada una se tiene o ha tenido su madre y sus çoçobras della.

ARE.—Más arriba la siento, sobre el estómago.

CEL.—¡Bendígate Dios y señor Sant Miguel Ángel![66] ¡Y qué gorda y fresca que estás! ¡Qué pechos y qué gentileza! Por hermosa te tenía hasta agora, viendo lo que todos podían ver; pero agora te digo que no ay en la cibdad tres cuerpos tales como el tuyo, en quanto yo conozco. No paresce que ayas quinze años. ¡O, quién fuera hombre y tanta parte alcançara de ti para gozar tal vista! Por Dios, pecado ganas en no dar parte destas gracias a todos los que bien te quieren; que no te las dio Dios para que pasasen en balde por la frescor de tu juven-

[63] *Passo, madre, no llegues a mí...*: en esta parte de la escena Rojas no vacila en dibujar a la vieja alcahueta sexualmente estimulada por la hermosura de Areúsa y deseosa de tocarle a la muchacha, incluso en las partes secretas.

[64] *la madre*: 'la matriz'; como comenta López Morales: "Rojas sigue aquí viejas y pintorescas creencias sobre la matriz desplazada" (1976, p. 122, n. 23).

[65] *viciosa*: 'feliz' (véase la nota 61).

[66] *Sant Miguel Ángel*: entiéndase 'San Miguel Arcángel'; cfr. *IT1506*, p. 136: "Sancto Michele Archangelo".

tud, debaxo de seys dobles de paño y lienço. Cata que no seas avarienta de lo que poco te costó. No atesores tu gentileza, pues es de su natura tan comunicable[67] como el dinero. No seas el perro del ortolano,[68] y pues tú no puedes de ti propia gozar, goze quien puede. Que no creas que en balde fueste criada; que quando nasce ella, nasce él, y quando él, ella. Ninguna cosa ay criada al mundo superflua,[69] ni que con acordada razón no proveyesse della natura. Mira que es pecado fatigar y dar pena a los hombres, podiéndolos remediar.

ARE.—¡Alába[s]me[70] agora, madre, y no me quiere ninguno! Dame algún remedio para mi mal, y no estés burlando de mí.

CEL.—¡Deste tan común dolor todas somos, mal pecado, maestras! Lo que he visto a muchas fazer, y lo que a mí siempre aprovecha [va], te diré, porque, como las calidades de las personas son diversas, assí las melezinas hazen diversas sus operaciones y diferentes. Todo olor fuerte es bueno, assí como poleo, ruda, axiensos,[71] humo de plumas de perdiz,[72] de romero, de moxquete,

[67] *comunicable*: 'capaz de ser comunicada'; latinismo (lat. med. *communicabilis*). Hay posible juego de palabras; la palabra latina también tenía el significado de 'apto para ser usado en el sacramento de la Eucaristía'. Nótese que, para conquistar a Areúsa, Celestina emplea los mismos argumentos hedonistas que había empleado contra Melibea en el Acto IV.

[68] *el perro del ortolano*: alusión al conocidísimo refrán "Como el perro del hortelano, que ni come las berzas, ni las deja comer a nadie" (Santillana, 1980, p. 88, núm. 263; Correas, p. 119).

[69] *Ninguna cosa ay... superflua*: doctrina frecuentemente referida por Aristóteles, y que aparece como sentencia en los florilegios medievales; *superflua* es latinismo (*superfluus*).

[70] *¡Alába*[s]*me*: *A*, *C* y *D* traen "¡Alábame!", que no tiene sentido; *J* y las *TCs* sustituyen "alahé", que tampoco convence. Aceptamos la sugerencia de Marciales (1985, II, p. 134, n. 69) de que la lectura manuscrita era "Alábasme". *IT1506* traduce "Matre, tu me dai parole, e non mi uole nisuno" (1973, p. 136).

[71] *axiensos*: 'ajenjo' (del griego *absinthios*).

[72] *humo de plumas de perdiz...*: *Coment.*, fol. 123 *v*-124 *r*, nota 36, explica, citando a varias autoridades en medicina, como, al quemar las materias mencionadas por la curandera, Celestina

de enciense: recibido con mucha diligencia, aprovecha y afloxa el dolor y buelve poco a poco la madre a su lugar. Pero otra cosa hallava yo siempre mejor que todas, y ésta no te quiero decir, pues tan santa te me hazes.

ARE.—¿Qué, por mi vida, madre? Vesme penada y encúbresme la salud.

CEL.—¡Anda, que bien me entiendes! ¡No te hagas bova!

ARE.—¡Ya, ya! ¡Mala landre me mate si te entendía! ¿Pero qué quieres que haga? Sabes que se partió ayer aquel mi amigo con su capitán a la guerra. ¿Havía de fazerle ruyndad?

CEL. (*Aparte*)—Verás. (*En voz alta.*) ¿Y qué daño y qué gran ruyndad?

ARE.—Por cierto, sí sería. Que me da todo lo que he menester; tiéneme honrrada, favoréceme, y trátame como si fuesse su señora.

CEL.—Pero aunque todo esso sea, mientra no parieres, nunca te faltará este mal y dolor que agora [tienes] de lo qual él deve ser causa. *Y si no crees en dolor, cree en color,* [73] *y verás lo que viene de su sola compañía.*

ARE.—No es sino mi mala dicha: maldición mala que mis padres me echaron; que no está ya por provar todo esso. Pero dexemos esso, que es tarde, y dime a qué fue tu buena venida.

CEL.—Ya sabes lo que de Pármeno te ove dicho. Quéxaseme que aún verle no quieres. No sé por qué, sino

---

"de recebir el çahumerio de ellos por abaxo por la boca de la madre... se atrae la madre a su lugar". Confirma este dato una nota de Cejador (I, p. 251, n. 16), donde se explica que las plumas de perdiz servían para dar humo a la nariz de las mujeres cuando —supuestamente— la matriz se les subía y las ahogaba.

[73] *si no crees en dolor, cree en color...*: recuerdo de un refrán viejo —"Si creéis en dolor; si no, creed en color" (Santillana, 1980, p. 172, núm. 643); aunque el dolor se puede fingir, el color del semblante revela si la persona está enferma o no; o sea, en sentido figurado, que, aunque uno desconfía del testimonio verbal ajeno, hay que aceptar las pruebas evidentes. Aquí, sin embargo, Celestina recuerda el refrán para adaptarlo a un juego de palabras de tipo ginecológico.

porque sabes que le quiero yo bien y le tengo por hijo. Pues, por cierto, de otra manera miro yo tus cosas, que hasta tus vezinas me parescen bien y se me alegra el coraçón cada vez que las veo, porque sé que hablan contigo.

ARE.—No vives, tía señora, engañada.

CEL. No lo sé. A las obras creo; que las palabras de balde las venden dondequiera. Pero el amor nunca se paga sino con puro amor, y las obras con obras. Ya sabes el debdo que ay entre ti y Elicia, la qual tiene Sempronio en mi casa. Pármeno y él son compañeros; sirven a este señor que tú conoces y por quien tanto favor podrás tener. No niegues lo que tan poco fazer te cuesta. Vosotras, parientas; ellos, compañeros; mira cómo viene mejor medido que lo queremos. Aquí viene comigo. Verás si quieres que suba.

ARE.—¡Amarga de mí! ¿Y si nos ha oýdo?

CEL.—No, que abaxo queda. Quiérole hazer subir. Resciba tanta gracia que le conozcas y hables y muestres buena cara. Y si tal te paresciere, goze él de ti y tú dél. Que, aunque él gane mucho, tú no pierdes nada.

ARE.—Bien tengo, señora, conocimiento cómo todas tus razones, éstas y las passadas, se endereçan en mi provecho. Pero ¿cómo quieres que haga tal cosa? Que tengo a quien dar cuenta, como has oýdo, y si soy sentida, matarme ha. Tengo vezinas embidiosas: luego lo dirán. Assí que, aunque no aya más mal de perderle, será más que ganaré en agradar al que me mandas.

CEL.—Esso que temes, yo lo preveý primero, que muy passo entramos.

ARE.—No lo digo por esta noche, sino por otras muchas.

CEL.—¿Cómo? ¿Y déssas eres? ¿Dessa manera te tratas? Nunca tú harás casa con sobrado. ¿Absente le has miedo? ¿Qué harías si estoviesse en la cibdad? En dicha me cabe que jamás cesso de dar consejos a bovos y todavía ay quien yerre. Pero no me maravillo, que es grande el mundo y pocos los esperimentados. ¡Ay, ay, hija, si viesses el saber de tu prima y qué tanto le ha aprovechado mi criança y consejos, y qué gran maestra

está! Y aun, que no se halla ella mal con mis castigos; que uno en la cama y otro en la puerta y otro que sospira por ella en su casa, se precia de tener. Y con todos cumple y a todos muestra buena cara, y todos piensan que son muy queridos y cada uno piensa que no ay otro [74] y que él solo es privado y él solo es el que le da lo que ha menester. ¿Y tú piensas que con dos que tengas, que las tablas de la cama lo han de descobrir? ¿De una sola gotera te mantienes? [75] ¡No te sobrarán muchos manjares! ¡No quiero arrendar tus esgamoches! [76] Nunca uno me agradó, nunca en uno puse toda mi afición. Más pueden dos, y más quatro, y más dan y más tienen y más ay en que escoger. No ay cosa más perdida, hija, que el mur que no sabe sino un horado; si aquél le tapan, no havrá donde se esconda del gato. [77] Quien no tiene sino un ojo, mira a quanto peligro anda. [78] Una alma sola ni canta ni llora; [79] un solo acto no haze hábito; [80] un frayle solo pocas vezes le encontrarás por la calle; [81] una perdiz sola por maravilla buela, mayor-

[74] *cada uno piensa que no ay otro*: una de las habilidades de Elicia, pues, es hacer a cada cliente creer que es el único.

[75] *una sola gotera*: probable recuerdo del refrán: "una sola gotera horaca una piedra", usado aquí por Celestina con intención obscena.

[76] *esgamoches*: 'escamocho', 'sobras de la comida o bebida': "No arriendo tus... escamachos. Frase fam. con que se moteja a uno de escaso de bienes" (*DRAE*).

[77] *el mur que no sabe sino un horado*: otra versión del refrán es: "Ratón que no sabe más que un horado, presto es cazado" (M. K. 54.043); Correas pone: "Ratón que no sabe más que un horado, aquél tapado presto le toma el gato" (p. 433). *mur*: cast. antig. por 'ratón'. Es el primero de diez refranes encadenados por Rojas (seis en la *Comedia* original más cuatro contenidos en la edición de la *TC*) para formar esta parte del parlamento de Celestina. Todos ilustran las desventajas de estar solo.

[78] *Quien no tiene sino un ojo...*: refrán que falta en Correas.

[79] *Una alma sola ni canta ni llora*: refrán (Santillana, 1980, p. 185, núm. 700; Correas, p. 494). Se halla también en Pedro Vallès y en Hernán Núñez.

[80] *un solo acto no haze hábito*: refrán (Correas, p. 496; este último comenta que es refrán de teólogos y filósofos).

[81] *un frayle solo...*: refrán que no consta en Correas.

mente en verano; [82] *un manjar solo,*[83] *continuo, presto pone hastío; una golondrina no hace verano;* [83] *un testigo solo no es entera fe;* [85] *quien sola una ropa tiene, presto la envegece.* [86] ¿Qué quieres, hija, de este número de uno? Más inconvenientes te diré dél que años tengo a cuestas. Ten siquiera dos, que es compañía loable, y tal qual es éste. [87] *Como tienes dos orejas, dos pies y dos manos, dos sávanas en la cama; como dos camisas para remudar. Y si más quisieres, mejor te irá; que mientra más moros, más ganancia.* [88] *Que honrra sin provecho, no es sino como anillo en el dedo.* [89] *Y pues entrambos no caben en un saco, acoge la ganancia.* [90] Sube, hijo Pármeno.

[82] *una perdiz sola...*: refrán (Correas, p. 494). En las *TCs* se omite la última frase del refrán ("mayormente en verano") para evitar, debido a la adición que aparece a continuación, una repetición de *verano.*

[83] *un manjar solo...*: refrán (Correas, p. 495). Al revisar su texto, Rojas, tan amante de los refranes, se aprovecha de la oportunidad para poner en boca de Celestina cuatro más sobre el tema de las personas y cosas solitarias.

[84] *una golondrina no hace verano*: refrán (Santillana, 1980, p. 185, núm. 701; Correas, p. 494). Existía ya como proverbio en la Antigüedad.

[85] *un testigo solo no es entera fe*: refrán que refleja un principio de derecho. El principio se refleja en otros refranes —"un solo testigo no vale un higo" (M. K. 60.463); "un solo testigo y un solo zapato no valen un cuarto" (M. K. 60.464).

[86] *quien sola una ropa tiene...*: refrán que no consta en Correas.

[87] *y tal qual es éste*: palabras omitidas en las *TCs,* tal vez porque quedaban ocultas al insertar Rojas, escrita a mano en el ejemplar impreso de la *Comedia* que manejaba, la adición que sigue.

[88] *mientras más moros, más ganancia*: refrán (Santillana, 1980, p. 130, núm. 451; Correas, pp. 42 y 313). También lo citan Juan de Valdés y Pedro Vallès.

[89] *honrra sin provecho, no es sino como anillo en el dedo*: refrán (Santillana, 1980, p. 144, núm. 510; Correas, p. 247); Correas advierte que el refrán significa que no se debe emplear el dinero en cosas que sólo sirven de puro fausto o vanidad.

[90] *pues entrambos no caben en un saco, acoge la ganancia*: variante del refrán "Honra y provecho no caben en un saco" (Correas, p. 247).

ARE.—¡No suba! ¡Landre me mate! Que me fino de empacho, que no le conozco.[91] Siempre hove vergüença dél.

CEL.—Aquí estó yo que te la quitaré y cobriré y hablaré por entramos; que otro tan empachado es él.

[Cena 3.ª]

PÁR.—Señora, Dios salve tu graciosa presencia.

ARE.—Gentilhombre, buena sea tu venida.

CEL.—¡Llégate acá, asno! ¿Adónde te vas allá assentar al rincón? No seas empachado, que al hombre vergonçoso el diablo le traxo a palacio.[92] Oýdme entrambos lo que digo. Ya sabes tú, Pármeno amigo, lo que te prometí, y tú, hija mía, lo que te tengo rogado. Dexada la dificultad con que me lo has concedido aparte,[93] pocas razones son necessarias, porque el tiempo no lo padece. Él ha siempre vivido penado por ti; pues, viendo su pena, sé que no le querrás matar, y aun conozco que él te paresce tal, que no será malo para quedarse acá esta noche en casa.

ARE.—¡Por mi vida, madre, que tal no se haga! ¡Jesú, no me lo mandes!

PÁR. (*Aparte*)—¡Madre mía, por amor de Dios, que no salga yo de aquí sin buen concierto; que me ha muerto de amores su vista! Ofréscele quanto mi padre te dexó para mí. Dile que le daré quanto tengo. ¡Ea, díselo! Que me parece que no me quiere mirar.

ARE.—¿Qué te dize esse señor a la oreja? ¿Piensa que tengo de fazer nada de lo que pides?

[91] *no le conozco*: entiéndase 'no tengo trato con él'; para tener siempre vergüenza de Pármeno, forzosamente ha de saber Areúsa quién es. En lo que sigue, ella, para animar al sexualmente tímido joven, aparentará ser tan falta de experiencia como él. El lector ya sabe que es concubina de un soldado.

[92] *al hombre vergonçoso el diablo le traxo a palacio*: refrán (Correas, p. 34).

[93] Así en *A, C* y *D*. Las *TCs* (salvo *F*) corrigen *"dexada aparte la dificultad con que lo has concedido"*.

CEL.—No dize, hija, sino que se huelga mucho con tu amistad, porque eres persona tan honrrada y en quien qualquier beneficio cabrá bien. Y assí mismo que, pues que esto por mi intercessión se haze, que él me promete de aquí adelante ser muy amigo de Sempronio y venir en todo lo que quisiere contra su amo en un negocio que traemos entre manos. ¿Es verdad, Pármeno? ¿Prométeslo assí como digo?

PÁR.—Sí prometo, sin dubda.

CEL. (*Aparte*)—¡Ha, don ruyn! ¡Palabra te tengo! ¡A buen tiempo te así! [94] (*En voz alta*) ¡Llégate acá, negligente, vergonçoso, que quiero ver para quánto eres, ante que me vaya! ¡Retóçala [95] en esta cama!

ARE.—No será él tan descortés que entre en lo vedado sin licencia.

CEL.—¿En cortesías y licencias estás? No espero más aquí, yo fiadora que tú amanezcas sin dolor y él sin color. Mas como es un putillo, galillo, barbiponiente, entiendo que en tres noches no se le demude la cresta. [96] Destos me mandavan a mí comer en mi tiempo los médicos de mi tierra quando tenía mejores dientes.

ARE.— [97a] *¡Ay, señor mío, no me trates de tal manera!*

94 *Y assí mismo... a buen tiempo te así*: este pasaje (más de seis líneas en *A*) se suprime en las *TCs.* Sin duda tiene razón Marciales (1985, II, p. 139, n. 94), al sugerir que la supresión se debe a que la declaración de Celestina con respecto a Pármeno en dicho pasaje no cuadra con sus asertos anteriores de que ya ha logrado establecer la amistad entre los dos criados de Calisto.

95 *retóçala en esta cama*: 'retozar': "travesear con desenvoltura personas de distinto sexo" (*DRAE*).

96 *no se le demude la cresta*: así exalta Celestina la potencia sexual de Pármeno. Hay juego de palabras: *demudar la cresta* tenía el sent. fig. de 'reducir el orgullo de uno', pero aquí la cresta erecta es también símbolo del miembro viril. Nótese en la frase siguiente el aserto de la vieja que, antes de envejecer ella, los médicos solían mandarle pacientes masculinos para que practicara con ellos la terapéutica sexual.

97a Empieza una adición cuyo fin principal es hacer más explícitos, por medio de la descripción dialogada, los retozos sexuales de Pármeno y Areúsa, a la vez que atribuye a la alcahueta un vivo deseo de presenciar, como patrocinadora, la cópula de la

¡Ten mesura, por cortesía; mira las canas de aquella vieja honrrada, que están presentes! ¡Quítate allá, que no soy de aquéllas que piensas! No soy de las que públicamente están a vender sus cuerpos por dinero. ¡Assí goze de mí, de casa me salga si, fasta que Celestina, mi tía, sea yda, a mi ropa tocas!

CEL.—*¿Qué es esto, Areúsa? ¿Qué son estas estrañezas y esquividad, estas novedades y retraymiento? ¡Parece, hija, que no sé yo qué cosa es esto, que nunca vi estar un hombre con una muger juntos, y que jamás passé por ello, ni gozé de lo que gozas, y que no sé lo que passan y lo que dizen y hazen! ¡Guay de quien tal oye como yo! Pues avísote de tanto: que fuy* [*errada*],[97b] *como tú y tuve amigos; pero nunca el viejo ni la vieja echava de mi lado, ni su consejo en público ni en mis secretos. Para la muerte que a Dios devo, más quisiera una gran bofetada en mitad de mi cara. Paresce que ayer nascí, según tu encubrimiento. Por hazerte a ti honesta, me hazes a mí nescia y vergonçosa, y de poco secreto*[98a] *y sin esperiencia, y me amenguas en mi oficio por alçar a ti en el tuyo. Pues de cossario a cossario no se pierden sino los barriles.*[98b] *Más te alabo yo detrás, que tú te estimas delante.*

ARE.—*Madre, si erré, aya perdón. Y llégate más acá, y él haga lo que quisiere. Que más quiero tener a ti con-*

---

pareja. *Coment.*, fol. 127 v, observa al respecto: "no ai cosa más fea ni suzia después del mesmo acto de luxuria que hacerlo delante de alguna persona...".

97b [*errada*]: 'pecadora' y, por extensión, 'ramera'. Así en todas las ediciones; Marciales (1985, II, p. 140, n. 99) sustituye *onrrada*, creyendo detectar un error del copista o cajista. Nos parece enteramente aceptable la tradición textual.

98a *de poco secreto*: 'poco capaz de guardar secretos'.

98b *de cossario a cossario...*: refrán (Santillana, 1980, p. 82, número 235); "De cosario a cosario, no se pierden sino los barriles". *cosario* significa 'trajinero'. Este refrán comenta (lo mismo que otro muy citado: "Entre sastres no se pagan hechuras"), que los que ejercen el mismo oficio no suelen hacerse daño. Celestina, así, rechaza la pretensión de Areúsa de que el 'oficio' de manceba que practica ésta le coloca en una clase superior a la de la vieja.

tenta, que no a mí; antes me quebraré un ojo que enojarte.

CEL.—*No tengo ya enojo; pero dígotelo para adelante.* Quedaos a Dios. Voyme; que me hazés dentera [99] con besar y retoçar. Que aún el sabor en las encías me quedó; no le perdí con las muelas.

ARE.—Dios vaya contigo.

PÁR.—Madre, ¿mandas que te acompañe?

CEL.—Sería quitar a un sancto por poner en otro. [100] Acompáñeos Dios, que yo vieja soy; no he temor que me fuerçen en la calle.

[Cena 4.ª]

ELI.—El perro ladra. Sí. Viene este diablo de vieja.

CEL.—¡Tha, tha!

ELI.—¿Quién es? ¿Quién llama?

CEL.—Báxame abrir, fija.

ELI.—¿Éstas son tus venidas? ¿Andar de noche es tu plazer? ¿Por qué lo hazes? ¿Qué larga estada [101] fue ésta? Nunca sales para bolver a casa. Por costumbre lo tienes: cumpliendo con uno, dexas ciento descontentos. Que has sido oy buscada del padre de la desposada que levaste el día de Pascua al racionero; que la quiere casar de aquí a tres días y es menester que la remedies, pues que se lo prometiste, para que no sienta su marido la falta de la virginidad.

CEL.—No me acuerdo, hija, por quien dizes.

[99] *me hazés dentera*: hoy con más frecuencia 'dar dentera a uno'. En sentido figurado significa 'causar envidia'.

[100] *Sería quitar a un sancto por poner en otro*: Correas, p. 431, ofrece la variante "Quitar de un santo para darlo a otro santo". Significaba quitar a uno lo que era suyo para darlo a otro cuya situación era exactamente igual. Celestina, pues, insinúa irónicamente que, al acompañarla Pármeno, podría ella reemplazar a Areúsa como blanco de los deseos sexuales del joven.

[101] *estada*: 'demora'.

ELI.—¿Cómo no te acuerdas? Desacordada eres, [102] cierto. ¡O cómo caduca la memoria! [103] Pues, por cierto, tú me dixiste, quando la levavas, que la avías renovado siete vezes.

CEL.—No te maravilles, hija. Quien en muchas partes derrama su memoria, en ninguna la puede tener. [104] Pero dime si tornará.

ELI.—¡Mira si tornará! Tiénete dado una manilla de oro en prendas de tu trabajo. ¿Y no havía de venir?

CEL.—¿La de la manilla es? Ya sé por quién dizes. ¿Por qué tú no tomavas el aparejo y començavas a hazer algo? Pues en aquellas tales te havías de abezar y provar de quantas vezes me lo has visto hazer. Si no, aý te estarás toda tu vida fecha bestia sin oficio ni renta. Y quando seas de mi edad, llorarás la folgura de agora: que la mocedad ociosa acarrea la vejez arrepentida y trabajosa. [105] Hazíalo yo mejor quando tu abuela, que Dios aya, me mostrava este oficio; que a cabo de un año sabía más que ella.

ELI.—No me maravillo; que muchas vezes, como dizen, al maestro sobrepuja el buen discípulo. [106] Y no va esto sino en la gana con que se aprende. Ninguna sciencia es bien empleada en el que no le tiene afición. [107] Yo le tengo a este oficio odio; tú mueres tras ello.

[102] *desacordada eres*: 'has perdido la memoria'.

[103] *¡cómo caduca la memoria!*: para un estudio de algunos aspectos del papel de la memoria en *LC*, véase Dorothy Sherman Severin, *Memory in La Celestina* (London, 1970).

[104] *quien en muchas partes derrama su memoria...*: debe ser refrán, pero no está en Correas. *Coment.*, lo considera aforismo de derecho.

[105] *la mocedad ociosa...*: refrán; cfr. Correas, p. 316: "La mocedad holgada trae la vejez trabajosa/arrastrada".

[106] *muchas vezes... al maestro sobrepuja el buen discípulo.* Variante del refrán "Muchos discípulos vencen a sus maestros" (M. K. 19.050).

[107] *Ninguna sciencia es bien empleada...*: debe tratarse de un refrán, o de una sentencia de fuente incierta. Nótese que el odio que declara sentir Elicia a continuación se dirige al oficio de remendar vírgenes, no a su vida de meretriz.

CEL.—Tú te lo dirás todo. Pobre vejez quieres. ¿Piensas que nunca has de salir de mi lado?

ELI.— [108] Por Dios, dexemos enojo; y al tiempo, el consejo. Ayamos mucho plazer. Mientra oy toviéramos de comer, no pensemos en mañana. También se muere el que mucho allega como el que pobremente vive, y el dotor como el pastor, y el papa como el sacristán, y el señor como el siervo, y el de alto linaje como el baxo, y tú con tu oficio como yo sin ninguno. No havemos de vivir para siempre. Gozemos y holguemos; que la vejez pocos la veen, y de los que la veen ninguno murió de hambre. *No quiero en este mundo sino día y victo y parte en paraýso. Aunque los [ricos] tienen mejor aparejo para ganar la gloria que quien poco tiene, no ay ninguno contento, no ay quien diga: "harto tengo". No hay ninguno que no trocasse mi plazer por sus dineros. Dexemos cuydados agenos y* acostémonos, que es hora. *Que más me engordará un buen sueño sin temor, que quanto thesoro ay en Venecia.* [109]

[108] En el parlamento que sigue toca Elicia tres *topoi* muy trillados en la literatura medieval: el del *carpe diem* y el de la muerte niveladora están ya en la *Comedia*. En la adición se añade el del rico insatisfecho. *vejez pocos la veen...*: refrán; cfr. Correas, p. 501, "La vejez pocos la veen, y esos de hambre nunca *mueren*". *día y victo*: "expresión con que se denota que uno gasta lo que gana en cada día, sin poder guardar nada para otro" (*DRAE*); *victo*: latinismo (*victus*, 'sustento diario'). Dice Covarr. que la frase significaba vivir "con el sustento parco y moderado".

[109] *Más me engordará un buen sueño...*: debe ser refrán en tiempos de Rojas, aunque no aparece en Correas. El hedonismo desenfadado de Elicia es nuevo ejemplo de ironía teatral. Sabe el lector que la puta pronto se verá desengañada al morir violentamente tanto su maestra y protectora como su amante.

[VIII]

[PÁRMENO AREÚSA SEMPRONIO CALISTO]

Argumento del·otavo auto

La mañana viene. Despierta Pármeno. Despedido de Areúsa, va para casa de Calisto, su señor. Falló a la puerta a Sempronio. Conciertan su amistad. Van juntos a la cámara de Calisto. Hállanle hablando consigo mismo. Levantado, va a la yglesia.

[Cena 1.ª]

PÁR.—¿Amanece, o qué es esto, que tanta claridad está en esta cámara?

ARE.—¡Qué amanecer! Duerme, señor, que aun agora nos acostamos. No he yo pegado bien los ojos, ¿ya havía de ser de día? Abre, por Dios, essa ventana de tu cabecera y verlo has.

PÁR.—En mi seso estó yo, señora, que es de día claro, en ver entrar luz entre las puertas. ¡O traydor de mí! ¡En

qué gran falta he caýdo con mi amo! De mucha pena soy digno. ¡O, qué tarde que es!

ARE.—¿Tarde?

PÁR.—Y muy tarde.

ARE.—Pues assí goze de mi alma, no se me ha quitado el mal de la madre. No sé cómo pueda ser.

PÁR.—Pues ¿qué quieres, mi vida?

ARE.—Que hablemos en mi mal.[1]

PÁR.—Señora mía, si lo hablado no basta, lo que más es necessario me perdona, porque es ya mediodía.[2] Si voy más tarde no seré bien recebido de mi amo. Yo verné mañana y quantas vezes después mandares. Que por esso hizo Dios un día tras otro, por que lo que el uno no bastasse, se cumpliesse en otro. Y aun, por que más nos veamos, reciba de ti esta gracia: que te vayas oy a las doze del día a comer con nosotros a su casa de Celestina.

ARE.—Que me plaze, de buen grado. Ve con Dios; junta tras ti la puerta.

PÁR.—A Dios te quedes.

[Cena 2.ª]

PÁR. (*Solo*)—¡O plazer singular! ¡O singular alegría! ¿Quál hombre es ni ha sido más bienaventurado que yo? ¿Quál más dichoso y bienandante, que un tan excelente don sea por mí posseído, y quan presto pedido, tan presto alcançado? Por cierto, si las trayciones desta vieja con mi coraçón yo pudiesse sofrir, de rodillas havía de andar a la complazer. ¿Con qué pagaré yo esto? ¡O alto Dios! ¿A quién contaría yo este gozo, a quién

[1] *hablemos en mi mal*: según aclara este coloquio Areúsa-Pármeno, el "mal" persistente de la muchacha es eufemismo por deseo sexual.

[2] *es ya mediodía*: 'ya es muy de día'; no se ha de tomar la frase en sentido literal como demuestra a continuación la hora de la comida en casa de Celestina ("a las doze").

descobriría tan gran secreto, a quién daré parte de mi gloria? Bien me dezía la vieja que de ninguna prosperidad es buena la posesión sin compañía.[3] El plazer no comunicado no es plazer.[4] ¿Quién sentiría esta mi dicha como yo la siento? A Sempronio veo a la puerta de casa. Mucho ha madrugado. Trabajo tengo con mi amo si es salido fuera. No será, que no es acostumbrado; pero, como agora no anda en su seso, no me maravillo que aya pervertido su costumbre.

[Cena 3.ª]

SEM.—Pármeno hermano, si yo supiesse aquella tierra donde se gana el sueldo dormiendo, mucho haría por yr allá. Que no daría ventaja a ninguno; tanto ganaría como otro qualquiera. ¿Y cómo, holgazán, descuydado, fueste para no tornar? No sé qué crea de tu tardança sino que te quedaste a escallentar[5] la vieja esta noche, o a rascarle los pies, como quando chiquito.

PÁR.—¡O Sempronio, amigo y más que hermano! ¡Por Dios, no corrumpas mi plazer, no mezcles tu yra con mi sofrimiento, no rebuelvas tu descontentamiento con mi descanso, no agues con tan turbia agua el claro liquor del pensamiento que trayo, no enturvies con tus embidiosos castigos y odiosas reprehensiones mi plazer! Recíbeme con alegría y contarte he maravillas de mi buena andança passada.

SEM.—Dilo, dilo. ¿Es algo de Melibea?[6] ¿Hasla visto?

[3] *de ninguna prosperidad es buena la posesión...*: *Nullius boni sine socio iucunda possessio est,* sentencia de origen senequista (*Epistulae,* VI, 4), según indicaba *Coment.*, fol. 130 *v*, n. 1.

[4] *El plazer no comunicado...*: refrán: "El placer no comunicado no da cumplida alegría, ni es bien logrado" (Correas, p. 178).

[5] *escallentar*: cast. antig. por 'calentar', aquí con doble sentido; en sentido figurado significaba "inflamar o enardecer las pasiones y afectos" (*DRAE*).

[6] *¿es algo de Melibea?*: otro indicio de que Sempronio, tal vez sin darse cuenta, está algo enamorado de Melibea.

PÁR.—¡Qué de Melibea! Es de otra que yo más quiero, y aun tal que, si no estoy engañado, puede vivir [7] con ella en gracia y hermosura. Sí, que no se encerró el mundo y todas sus gracias en ella.

SEM.—¿Qué es esto, desvariado? Reýrme querría, sino que no puedo. ¿Ya todos amamos? ¡El mundo se va a perder! Calisto a Melibea, yo a Elicia; tú, de embidia, has buscado con quien perder esse poco de seso que tienes.

PÁR.—Luego, ¿locura es amar *y yo soy loco y sin seso? Pues si la locura fuesse dolores, en cada casa avría bozes.* [8]

SEM.—Según tu opinión, sí *[eres]*. [9] Que yo te he oýdo dar consejos vanos a Calisto y contradezir a Celestina en quanto habla. Y, por impedir mi provecho y el suyo, huelgas de no gozar tu parte. Pues a las manos me has venido donde te podré dañar, y lo haré.

PÁR.—No es, Sempronio, verdadera fuerça ni poderío dañar y empecer, [10] mas aprovechar y guarecer y, muy mayor quererlo hazer. Yo siempre te tuve por hermano. No se cumpla, por Dios, en ti, lo que se dize: que pequeña causa desparte conformes amigos. [11] Muy mal me tratas. No sé dónde nazca este rencor. *No me indignes, Sempronio, con tan lastimeras razones. Cata que es muy*

[7] *vivir:* entiéndase 'competir'.

[8] *si la locura fuesse dolores, en cada casa avría bozes*: es refrán antiguo (Santillana, 1980, p. 175, núm. 658; Correas, p. 455). Como ocurre con bastante frecuencia, estas interpolaciones o amplificaciones aisladas que se añaden en la *TC*, sin agregar nada importante, aflojan la rapidez del diálogo.

[9] *sí [eres]*: *A*, *C* y *D*: "si es [locura]". El cambio se hace necesario porque la adición personaliza la pregunta.

[10] *No es... verdadera fuerça... empecer*: amplificación de una sentencia de Petrarca, 1496, *Epist. sine titulo,* II F (fol. L 2 *r*): *Posse nocere non est uera magnitudo nec uerum robur.* Deyermond, 1961, p. 44, atribuye la sentencia a los préstamos del Índice, pero la segunda parte de la frase (*mas aprovechar... quererlo hazer*) parece recordar una idea expresada a continuación en el texto propio: *magnitudo uera est posse prodesse: uerior autem uelle.*

[11] *Pequeña causa desparte conformes amigos*: refrán; cfr. Correas, p. 389.

rara la paciencia que agudo baldón no penetre y traspasse.[12]

SEM.—No digo mal[13] en esto, sino que se eche otra sardina[14] para el moço de cavallos, pues tú tienes amiga.

PÁR.—Estás enojado. Quiérote sofrir, aunque más mal me trates, *pues dizen que ninguna humana passión es perpetua ni durable.*[15]

SEM.—Mal tratas tú a Calisto, aconsejando a él lo que para ti huyes, diziendo que se aparte de amar a Melibea, hecho tablilla de mesón, que para sí no tiene abrigo y dale a todos.[16] ¡O Pármeno, agora podrás ver quán fácile cosa es reprehender vida agena y quán duro guardar cada qual la suya! No [digo][17] más, pues tú eres testigo. Y de aquí adelante veremos cómo te has, pues ya tienes tu escudilla como cada qual.[18] Si tú mi amigo fueras, en la necessidad que de ti tuve me havías de favorecer y ayudar a Celestina en mi provecho, que no

12 *es muy rara la paciencia...*: cfr. Índice petrarquesco: *Rara patentia est quam non penetret acutum conuitium* (*Contra medicum*, IV, 11 E).

13 *No digo mal*: 'No rechazo'.

14 *sino que se eche otra sardina*: eco del refrán "Echa otra sardina, que otro ruin viene" (Santillana, 1980, p. 97, núm. 305; Correas, p. 171). En sent. fig. indica desprecio hacia uno que se junta nuevamente al grupo. *sino que*: 'siempre que'. Nótese que la respuesta de Sempronio es ofensiva.

15 *ninguna humana passión...*: Petrarca, *De rebus familiar.*, VIII, 114 L (fol. K [1]): *humanarum passionum nulla perpetua est;* la cita parece tomada del Índice, cuya lectura es: *Nulla passionum humanarum est perpetua,* pasaje que, según señala Deyermond, 1961, p. 44, precede inmediatamente a la entrada referida en la nota 12 (arriba).

16 *tablilla de mesón...*: 'tablilla de mesón' era "la señal de que en aquella casa reciben huéspedes" (Covarr., p. 949). El refrán aparece en otras formas en Correas, p. 469, cfr.: "Tablilla de mesón, que a los otros aloja y ella se queda al sereno sola". *sereno*: 'humedad de que durante la noche está impregnada la atmósfera' (*DRAE*).

17 *A, C* y *D*: "no digas más"; mala lección corregida en las *TCs.*

18 *ya tienes tu escudilla como cada qual*: refrán (Correas, p. 513).

fincar un clavo de malicia a cada palabra. Sabe que, como la hez de la taverna despide a los borrachos, así la adversidad o necessidad al fingido amigo;[19] luego se descubre el falso metal dorado por encima.

PÁR.—Oýdolo havía dezir, y por esperiencia lo veo, nunca venir plazer sin contraria çoçobra en esta triste vida. A los alegres, serenos y claros soles, nublados escuros y pluvias[20] vemos suceder; a los solazes y plazeres, dolores y muertes los ocupan;[21] a las risas y deleytes, llantos y lloros y passiones mortales los siguen; finalmente, a mucho descanso y sosiego, mucho pesar y tristeza.[22] ¿Quién pudiera tan alegre venir como yo agora? ¿Quién tan triste recebimiento padescer? ¿Quién verse, como yo me vi, con tanta gloria alcançada con mi querida Areúsa? ¿Quién caer della, siendo tan mal tratado tan presto como yo de ti? Que no me has dado lugar a poderte dezir quánto soy tuyo, quánto te he de favorecer en todo, quánto soy ar[r]episo[23] de lo passado, quántos consejos y castigos buenos he recebido de Celestina en tu favor y provecho, y de todos. Como, pues, este juego de nuestro amo y Melibea está entre las manos, podemos agora medrar o nunca.

[19] *como la hez de la taverna... al fingido amigo*: parece ser amplificación de una sentencia de Petrarca, *De remediis*, I, 50 F (fol. [d 6] *r*): *Adversitas simulatorem obigit: faex potorem*; la misma forma en el Índice.

[20] *pluvias*: 'lluvias'; latinismo inesperado en todas las ediciones, tal vez debido a que Rojas manejase un texto latino no identificado (¿Petrarca?) al escribir este pasaje.

[21] *los ocupan*: 'los reemplazan'; latinismo (*occupare*, 'tomar posesión de', normalmente empleando la fuerza).

[22] Toda la primera parte de este parlamento del desengañado Pármeno sobre el *topos* de cómo siempre a la alegría sucederá la tristeza, tiene fuerte sabor del Petrarca del *De remediis* (cfr. I, 17 C 5-8). Sin embargo, no parece representar un préstamo directo (sobre el problema, véase Deyermond, 1961, pp. 59-60).

[23] *ar*[*r*]*episo*: 'arrepentido'; antig. participio fuerte analógico (cfr. *prensum*, 'preso') del lat. tardío *repaenitere* (lat. clásico, *poenitere*).

SEM.—Bien me agradan tus palabras, si tales toviesses las obras, a las quales espero para averte de creer. Pero, por Dios, me digas ¿qué es esso que dixiste de Areúsa? Paresce que conozcas tú a Areúsa, su prima de Elicia.

PÁR.—Pues, ¿qué es todo el plazer que traygo, sino averla alcançado? [24]

SEM.—¡Cómo se lo dize el bovo! ¡De risa no pued[o] [25] hablar! ¿A qué llamas haverla alcançado? ¿Estava a alguna ventana, o qué es esso?

PÁR.—A ponerla en duda si queda preñada o no.

SEM.—Espantado me tienes. Mucho puede el continuo trabajo; una continua gotera horaca una piedra. [26]

PÁR.—Verás que tan continuo que ayer lo pensé, ya la tengo por *mía*.

SEM.—¡La vieja anda por aý!

PÁR.—¿En qué lo vees?

SEM.—[En] que ella me havía dicho que te quería mucho y que te la haría haver. Dichoso fuiste. No hiziste sino llegar y recabdar. Por esto dizen: "más vale a quien Dios ayuda, que quien mucho madruga". [27] Pero tal padrino toviste. [28]

PÁR.—Di madrina, que es más cierto. Así que, quien a

[24] *averla alcançado*: entiéndase "alcançado" en sentido sexual, 'haberla gozado'. En el parlamento siguiente Sempronio interpreta la palabra en el sentido de 'tocar extendiendo la mano'.

[25] *pued*[*o*]: la mayoría de las ediciones antiguas traen 'puede'; *D* e *IT1506* emplean la primera persona. Ambas lecturas son posibles pero, puesto que Sempronio está burlándose de Pármeno, la más probable es la de *D* (véase Marciales, 1985, II, p. 149, n. 21).

[26] *una continua gotera horaca una piedra*: *D* y *J*, *horada*; refrán: "Contina gotera, horada la piedra" (Correas, p. 127); *horaca*: forma antig. que, según Corominas, resulta de un cruce del dialect. *buraco*, 'agujero', con *horadar*; *horadar* (del lat. tardío *forare*), 'agujerear una cosa atravesándola de parte a parte' (*DELC*).

[27] *más vale a quien Dios ayuda*...: refrán, Correas, p. 298.

[28] *tal padrino toviste*: alusión al refrán "Tal padre, tal hijo; tal hijo, tal padre" (Correas, p. 470).

buen árbol se arrima... [29] Tarde fuy, pero temprano recabdé. ¡O, hermano, qué te contaría de sus gracias de aquella muger, de su habla y hermosura de cuerpo! Pero quede para más oportunidad.

SEM.—¿Puede ser sino prima de Elicia? No me dirás tanto, quanto estotra no tenga más. Todo te lo creo. Pero ¿qué te cuesta? ¿Hasle dado algo?

PÁR.—No, cierto. Mas aunque hoviera, era bien empleado; de todo bien es capaz. En tanto son las tales tenidas quanto caras son compradas. [30] Tanto valen como cuestan. Nunca mucho costó poco, [31] sino a mí esta señora. A comer la combidé para casa de Celestina y, si te plaze, vamos todos allá.

SEM.—¿Quién, hermano?

PÁR.—Tú y ella, y allá está la vieja y Elicia. Avremos plazer.

SEM.—¡O Dios, y cómo me as alegrado! Franco eres, nunca te faltaré. ¡Cómo te tengo por hombre, cómo creo que Dios te ha de hazer bien! Todo el enojo que de tus passadas fablas tenía, se me ha tornado en amor. No dudo ya tu confederación [32] con nosotros ser la que deve. Abraçarte quiero; seamos como hermanos. ¡Vaya el diablo para ruyn! [33] Sea lo pasado questión de Sant

[29] *quien a buen árbol...*: el refrán completo es "quien a buen árbol se arrima buena sombra le cobija"; se lo cita en *Don Quijote,* ed. de Luis Andrés Murillo, I (Madrid, 1973), pp. 59-60 (versos de cabo roto, 2.ª décima), y en Baltasar Gracián, *El Criticón,* ed. de M. Romera-Navarro, II (Londres, 1939), p. 347.

[30] *En tanto son las tales tenidas...*: obsérvese que el comento de Pármeno parece poner fuera de duda que *él* se daba cuenta de que, a pesar de sus finustiquerías, Areúsa era ramera o, a lo menos, mantenida.

[31] *Nunca mucho costó poco*: refrán (Correas, p. 367).

[32] *confederación*: latinismo (lat. tardío, *confederatio,* 'liga', 'conspiración'). Es posible que Rojas emplee el término aquí a causa del doble sentido que tendría para el lector latinista (adj. lat. *foedus, 'inmundo', 'abominable'*).

[33] *¡vaya el diablo para ruyn!*: refrán (Correas, p. 500: "Váyase el diablo para ruin, y quédese en casa Martín'); se dice para dar paz, suponiendo que el Demonio es causa de las enemistades.

Juan, y assí paz para todo el año; [34] que las yras de los amigos siempre suelen ser reintegración del amor. [35] Comamos y holguemos, que nuestro amo ayunará por todos.

PÁR.—¿Y qué haze el desesperado?

SEM.—Allí está tendido en el estrado cabo la cama, [36] donde le dexaste anoche; que ni ha dormido ni está despierto. Si allá entro, ronca; si me salgo, canta o devanea. No le tomo tiento, [37] si con aquello pena o descansa.

PÁR.—¿Qué dizes? ¿Y nunca me ha llamado ni ha tenido memoria de mí?

SEM.—No se acuerda de sí, ¿acordarse ha de ti?

PÁR.—Aun hasta en esto me ha corrido buen tiempo. Pues que assí es, mientra recuerda [38] quiero embiar la comida que la ad[e]recen.

SEM.—¿Qué has pensado embiar para que aquellas loquillas te tengan por hombre complido, bien criado y franco?

34 *questión de Sant Juan...*: es alusión a otro refrán: "Las riñas de por San Juan son paz para todo el año" (Correas, p. 264). Él mismo ofrece una larga nota explicativa. Resulta (i) que "tuvo principio de las casas que se alquilan y de los mozos que se escogen y entran con amos por San Juan [24 de junio]" y (ii) "quiere decir que al principio de los conciertos se averigüe todo bien, y entonces se riña y porfíe lo que ha de ser, y [después] resultará paz para todo el año".

35 *las yras de los amigos...*: Petrarca, *De rebus familiar* (V, 75 B). *Amantium irae amoris integratio est,* pero aquí tomada del Índice; la sentencia, como señala el mismo Petrarca, es de Terencio, *Andria,* III, 3, v. 555.

36 *el estrado cabo la cama*: *estrado* aquí es lo mismo que *tarima*; según Covarr., p. 955, entre otras acepciones, "las tarimas sirven de poner sobre ellas las camas". Calisto, pues, ha pasado la noche extendido en la plataforma en que está situada su cama. *cabo*: prep. antig., 'al lado de', 'junto a'; las *TCs* sustituyen "cabe".

37 *No le tomo tiento*: entiéndase 'no le he examinado para averiguar'.

38 *mientra recuerda*: 'mientras que se está despertando'; *recordar* en el sentido antig. de 'despertar', 'volver uno en su juicio'.

PÁR.—En casa llena presto se adereça cena.[39] De lo que ay en la despensa basta para no caer en falta: pan blanco, vino de Monviedro, un pernil de tocino, y más seys pares de pollos que traxeron estotro día los renteros[40] de nuestro amo. Que si los pidiere, haréle creer que los ha comido. Y las tórtolas que mandó para oy guardar, diré que hedían. Tú serás testigo. Ternemos manera como a él no haga mal lo que dellas comiere, y nuestra mesa esté como es razón. Y allá hablaremos largamente en su daño[41] y nuestro provecho con la vieja cerca destos amores.

SEM.—¡Más, dolores![42] Que, por fe, tengo que de muerto o loco no escapa desta vez. Pues que assí es, despacha; subamos a ver qué faze.

[CENA 4.ª]

CAL. (*Cantando*)—En gran peligro me veo
en mi muerte no ay tardança,
pues que me pide el deseo
lo que me niega esperança.[43]

PÁR. (*Aparte. Afuera.*)—Escucha, escucha, Sempronio. Trobando está nuestro amo.

SEM. (*Aparte. Afuera.*)—¡O hideputa, él trobador! El

[39] *En casa llena presto se adereça cena*: refrán; Correas, p. 194.

[40] *los renteros*: el rentero [arrendatario] pagaba en dinero o, como aquí, en productos de las tierras que arrendaba.

[41] *hablaremos largamente en su daño*: como esperaba Celestina, a consecuencia de su iniciación sexual, el desmoronamiento moral de Pármeno es ya total: ahora quiere perder a Calisto con más celo aun que el mismo Sempronio.

[42] *¡Más, dolores!*: 'más bien dijeras dolores'.

[43] Estos cuatro versos de Calisto repiten casi palabra por palabra la primera estrofa de una conocida canción de Diego de Quiñones (Hernando de Castillo, *Cancionero general, antología temática del amor cortés*, ed. de J. M. Aguirre, Madrid, 1971, p. 48).

gran Antipater Sidonio,[44] el gran poeta Ovidio,[45] los quales de improviso se les venían las razones metrificadas a la boca, ¡sí, sí, desos es! ¡Trobará el diablo! Está devaneando entre sueños.

CAL. (*Cantando*)—Coraçón, bien se te emplea
que penes y vivas triste,
pues tan presto te venciste
del amor de Melibea.

PÁR. (*Aparte. Afuera.*)—¿No digo yo que troba?

CAL.—¿Quién fabla en la sala? ¡Moços!

PÁR.—¿Señor?

CAL.—¿Es muy noche? ¿Es hora de acostar?

PÁR.—Más ya es, señor, tarde para levantar.

CAL.—¿Qué dizes, loco? ¿Toda la noche es passada?

PÁR.—Y aun harta parte del día.

CAL.—Di, Sempronio, ¿miente este desvariado, que me haze creer que es de día?

SEM.—Olvida, señor, un poco a Melibea y verás la claridad. Que con la mucha que en su gesto contemplas, no puedes ver de encandelado,[46] como perdiz con la calderuela.[47]

[44] *El gran Antipater Sidonio*: lo referente a la facilidad creadora del poeta griego, Antipater de Sidón (m. hacia 120 a.C.), es otro préstamo más del Índice de los *Opera* de Petrarca, esta vez de un *exemplum*: *Antipater Sidonius tam exercitati ingenii fuit ut uersus hexametros aliosque diuersorum generum ex improuiso copiose diceret* (cita original en *De rebus memor.* II, ii, 20, fol. b 4 *v*).

[45] *el gran poeta Ovidio*: la facilidad poética de Ovidio era lugar común en el siglo XV; se refiere a ella, por ejemplo, en la larga nota biográfica sobre el poeta latino que se halla en la glosa de Hernán Núñez a la copla 41 del *Laberinto* de Mena: "Deleytávase [Ovidio] mucho en el estudio de la poesía a la qual era tan inclinado de su naturaleza que muchas vezes las cláusulas de lo que escrevía en prosa, sin mirar en ello, las acabava en verso" (Mena, *Laberinto*, 1512, fol. XV *v*).

[46] *encandelado*: 'deslumbrado con la luz del candil' (véase Covarr., p. 512: *encandilar*). Rojas sin duda juega con el doble sentido de la palabra que, según el mismo lexicógrafo, "vale algunas vezes engañar con palabras y promesas".

[47] *como perdiz con la calderuela*: se solía cazar de noche per-

CAL.—Agora lo creo, que tañen a missa. Daca mis ropas; yré a la Madalena. Rogaré a Dios aderece a Celestina y ponga en coraçón a Melibea mi remedio o dé fin en breve a mis tristes días.

SEM.—No te fatigues tanto, no lo quieras todo en una hora; que no es de discretos desear con grande eficacia lo que puede tristemente acabar.[48] Si tú pides que se concluya en un día lo que en un año sería harto, no es mucha tu vida.

CAL.—¿Quieres dezir que soy como el moço del escudero gallego?[49]

SEM.—No mande Dios que tal cosa yo diga, que eres mi señor. Y demás desto, sé que, como me galardonas el buen consejo, me castigarías lo mal hablado. Verdad es que nunca es ygual la alabança del servicio o buena habla, que la reprehensión y pena de lo mal hecho o hablado.[50]

CAL.—No sé quién te abezó[51] tanta filosofía, Sempronio.

---

dices y otros pájaros con una luz puesta debajo de una vasija llamada 'calderilla' o 'calderuela', hecha expresamente para este tipo de caza.

[48] *no es de discretos desear con grande eficacia...*: préstamo de Petrarca, *De rebus familiar.*, IV, 50 B: *...stultum est uaehementer appetere: quod potest pessimo fine concludi* (fol. E 5 *r*), pero Rojas lo tomó del Índice (sección A) donde *appetere* aparece como la primera palabra. *eficacia*: 'fuerza'; latinismo (*efficacitas*, 'poder') para traducir *uaehementer.*

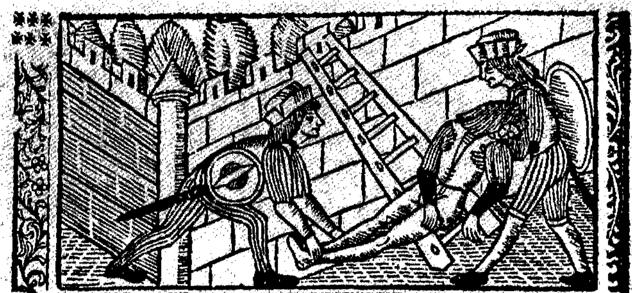
[49] *el moço del escudero gallego*: refrán, "El mozo del escudero gallego, que andaba todo el año descalzo, y por un día quería matar al zapatero" [es decir, por no haber terminado el zapatero su trabajo el mismo día del pedido] (Correas, p. 177).

[50] *Verdad es que nunca es ygual...*: las *TCs* sustituyen: *Aunque dizen que no es ygual...* Parece tratarse de un refrán o sentencia que está por identificar.

[51] *abezó*: 'enseñó'; *avezar*, según *DRAE* y otras autoridades, significa 'acostumbrar' (del cast. antig. *bezo*, 'costumbre', derivación popular del lat. *vitium*). Preferimos la definición de Covarrubias: "Vale enseñar y acostumbrar" (p. 28). Hay quienes piensan en una formación verbal sobre las letras a.b.c. en el sentido de 'enseñar los rudimentos de una cosa'; así lo entiende *IT1506*: "Io non so... doue tu thabbi imparata tanta philosophia" (1973, p. 151).



Escena de amores en el huerto de Melibea (XIX, 2.ª-3.ª). Grabado de Hans Weidlitz en la traducción alemana —*Ain hipsche Tragedia*— de Cristóforo Wirsung (Augsburgo, 1520), A 3 *v*.



quiē no co noces. Lucrecia vē p̄sto aca q̄ es ydo calisto a vn ruydo: eche
mos le sus coraças por la pared que se q̄dā aca. (Tri.) tēte señor no bazes
ydos sō: q̄ no era sino traso el coxo ⁊ otros vellacos q̄ passauā bozeādo q̄
ya se torna sosia: tēte tēte señor cō las manos al escala. (Ca.) o valame sctā
maria muerto soy: cōfessiō. (Tri.) llega te p̄sto sosia q̄ el triste de nr̄o amo
es caydo del escala ⁊ no habla ni se bulle. (So.) señor señor: a essotra puer
ta: tā muerto es como mi abuelo: o grā desuētura. (Lu.) escucha escucha
grā mal es este. (Me.) q̄ es esto q̄ oygo? amarga d mi. (Tri.) o mi señor ⁊
mi biē muerto: o mi señor despeñado. O triste muerte sin cōfessiō: coge so
sia essos sesos de essos cātos: jūta los cō la cabeça dl dsdichado amo nr̄o.
O dia d aziago. o arrebatado fin. (Me.) o descōsolada de mi q̄ es esto? q̄
puede ser tā asp̄o acontescimiento como oygo? ayuda me a sobir lucrecia
por estas pedes vere mi dolor: sino hūdire cō alaridos la casa de mi padre
mi biē ⁊ plazer todo es ydo en humo: mi alegria es pdida: consumio se mi
glīa. (Lu.) tristā q̄ dizes mi amor? q̄ es esso q̄ lloras tan sin mesura? (Tri.)
lloro mi grā mal: lloro mis muchos dolores: cayo mi señor calisto dl esca
la y es muerto: su cabeça esta ē tres p̄tes: sin cōfessiō pecio. Dise lo ala tri-
ste ⁊ nueua amiga: q̄ no espe mas su penado amador: toma tu sosia des-
sos pies lleuemos el cuerpo d nr̄o q̄rido amo donde no padezca su hōrra
detrimēto avn q̄ sea muerto ē este lugar: vaya cō nosotros llāto: acōpañe
mos soledad: siga nos dscōsuelo: vista nos tristeza: cubra nos luto y dolo
rosa xerga. (Me.) o la mas dlas tristes triste: tā poco tp̄o posseydo el pla
zer: tā presto venido el dolor? (Lu.) señora no rasgues tu cara: ni messes
tus cabellos: agora ē plazer agora en tristeza? q̄ planeta ouo q̄ tā p̄sto cō
trario su opaciō? que poco coraçō es este? leuāta por dios no seas halla-
da d tu padre ē tā sospechoso lugar q̄ seras sentida. Señora señora no me
oyes? no te amortezcas por dios tē esfuerço pa suffrir la pena pues tou-
ste osadia pa el plazer. (Me.) oyes lo que aquellos moços van hablādo?
oyes sus tristes cātares? Rezādo lleuā cō reposo mi biē todo: muerta lle-
uā mi alegria. No es tp̄o d yo biuir: como no goze mas dl gozo? como tu

Muerte de Calisto (XIX, 5.ª). Edición de Jacobo Cromberger [Sevilla hacia 1518-20].

SEM.—Señor, no es todo blanco aquello que de negro no tiene semejança,[52] *ni es todo oro quanto amarillo reluze.*[53] Tus acelerados deseos, no medidos por razón, hazen parecer claros mis consejos. ¿Quisieras tú ayer que te traxeran a la primera habla, amanojada[54] y embuelta en su cordón, a Melibea, como si hovieras embiado por otra qualquiera mercaduría[55] a la plaça, en que no hoviera más trabajo de llegar y pagalla? Da, señor, alivio al coraçón, que en poco espacio de tiempo no cabe gran bienaventurança.[56] Un solo golpe no derriba un roble.[57] Apercíbete con sofrimiento, porque la [*prudencia*][58] es cosa loable y el apercibimiento resiste al fuerte combate.

CAL.—Bien has dicho, si la qualidad de mi mal lo consintiesse.

SEM.—¿Para qué, señor, es el seso, si la voluntad priva a la razón?

CAL.—¡O loco, loco! Dize el sano al doliente: "¡Dios te dé salud!"[59] No quiero consejo, ni esperarte más razones;

[52] *no es todo blanco...*: refrán; véansee las variantes en Correas, p. 347.

[53] *ni es todo oro quanto amarillo reluze*: adición de las *TCs.* Refrán gemelo del discutido en la nota anterior (Correas, p. 347).

[54] *amanojada*: 'atada'.

[55] *qualquiera mercaduría*: según señala con justicia Sempronio, Calisto, a pesar de sus pretensiones de amante cortés, ha tratado a su "divina" Melibea como si fuese cualquier mercaduría que se compra a trueque de dinero en la plaza, siendo Celestina la vendedora.

[56] *en poco espacio de tiempo no cabe gran bienaventurança*: Petrarca, *De remediis*, I, 1 E: *paruo temporis in spacio non stat magna foelicitas* (fol. a 5 *r*). No consta la sentencia en el Índice.

[57] *un solo golpe no derriba un roble*: refrán (Correas, p. 496).

[58] *la* [*prudencia*]: los textos de la *Comedia* leen "providencia", lectura obviamente insostenible y que debió originarse en una mala resolución de abreviaturas.

[59] *Dize el sano al doliente...*: refrán ("Dice al doliente el sano 'Dios te dé salud, hermano' ", Correas, p. 155); está ya en O'Kane, 1959, p. 209.

que más avivas y enciendes las flamas [60] que me consumen. Yo me voy solo a missa y no tornaré a casa fasta que me llaméys, pidiéndome las albricias de mi gozo con la buena venida de Celestina. Ni comeré hasta entonce, aunque primero sean los cavallos de Febo apacentados en aquellos verdes prados que suelen, quando han dado fin a su jornada. [61]

SEM.—Dexa, señor, essos rodeos; dexa essas poesías, que no es fabla conveniente la que a todos no es común, la que todos no participan, la que pocos entienden. [62] Di "aunque se ponga el sol" y sabrán todos lo que dixes. Y come alguna conserva con que tanto espacio de tiempo te sostengas.

CAL.—Sempronio, mi fiel criado, mi buen consejero, mi leal servidor, sea como a ti te paresce; porque cierto

[60] *flamas*: así en *A*, *C* y *D*: las *TCs* sustituyen por "*llamas*" el latinismo.

[61] *los cavallos de Febo...*: para el sentido del inesperado vuelo poético de Calisto, véase el parlamento de Sempronio que sigue. En la mitología, los caballos alados traían por los cielos el carro de Apolo (Febo), dios de la luz y del día, padre de Faetón, volviendo al anochecer a los Campos Elíseos a apacentarse. Como anota el *Coment.*, "es una manera de hablar mui usada por los poetas latinos" (fol. 135 *v*). También se convirtió en lugar común de la poesía y prosa pastoril renacentista en lengua vernácula como metáfora para el anochecer.

[62] *Dexa, señor, essos rodeos, dexa essas poesías...*: se ha querido ver en este parlamento de Sempronio una especie de manifiesto lingüístico a favor de una lengua literaria modelada sobre la lengua hablada. Mediante las palabras de Sempronio, Rojas muestra indudablemente estar al tanto de tal doctrina, pero es ésta otra de las muchas ocasiones en que un personaje de *LC* se pronuncia a favor de una doctrina que él o ella (y en este caso el mismo Rojas) está lejos de practicar; cfr. lo que dice Juan de Valdés (1969, pp. 175-6) al criticar en la obra "el amontonar de vocablos algunas vezes tan fuera de propósito", y el empleo de vocablos "tan latinos que no s'entienden en el castellano" (1969, *ibid.*). En el caso en cuestión, lo que critica Sempronio —con intención irónica— no es el retoricismo ni el estilo latinizante, sino el hecho de que Calisto emplea una pretenciosa metáfora poética inapropiada al nivel conversacional de esta parte de su parlamento.

tengo, según tu limpieza de servicio, quieres tanto mi vida como la tuya. [63]

SEM. (*Aparte.*)—¿Créeslo tú, Pármeno? Bien sé que no lo jurarías. Acuérdate, si fueres por conserva, apañes un bote para aquella gentezilla que nos va más. [64a] Y a buen entendedor... [64b] En la bragueta cabrá. [65].

CAL.—¿Qué dizes, Sempronio?

SEM.—Dixe, señor, a Pármeno que fuesse por una tajada de diacitrón. [66]

PÁR.—Hela aquí.

CAL.—¡Daca!

SEM. (*Aparte.*)—Verás que engullir haze el diablo. Entero lo quería tragar por más apriesa hazer.

CAL.—El alma me ha tornado. Quedaos con Dios, hijos. Esperad la vieja y yd por buenas albricias.

PÁR.—¡Allá yrás con el diablo tú y malos años! Y en tal hora comiesses el diacitrón como Apuleyo el veneno que le convertió en asno. [67]

[63] A primera vista parece como si Calisto hablara con ironía consciente a expensas de Sempronio, pero las palabras siguientes del criado revelan que éste ve en el parlamento de su amo nueva prueba de su ciega ingenuidad de loco.

[64a] *que nos va más*: así en todas las ediciones antiguas. Frase elíptica difícil de interpretar; *gentezilla* es alusión a la compañía que va a reunirse en casa de Celestina; por consiguiente, posibles lecturas son 'que más nos aprovechará que a Calisto' o, tal vez, 'que nos sobra'.

[64b] *a buen entendedor...*: refrán ("A buen entendedor, breve hablador", Correas, p. 6).

[65] *la bragueta*: "La cobertura en la horcaxadura de las calças, se llama bragueta" (Covarr., p. 233). Detrás de ella iba Pármeno a esconder el bote, o vasija pequeña.

[66] *diacitrón*: 'acitrón'; "la conserva hecha de la carne de cidra" (Covarr., p. 470), o sea, del fruto del cidro.

[67] *como Apuleyo el veneno que le convertió en asno*: alusión a Apuleyo (n. hacia 153 a.C.), autor de *El asno de oro,* en el que, según en la época de Rojas se suponía, el narrador (Lucio) era el mismo Apuleyo. Recuenta cómo fue cambiado en asno por un ungüento mágico aplicado por una hechicera. La historia era conocidísima en la Antigüedad y después (Véase Petrarca, 1496, Índice, A 3 *r*).

[IX]

[SEMPRONIO, PÁRMENO, CELESTINA, ELICIA, AREÚSA, LUCRECIA]

Argumento del noveno auto

Sempronio y Pármeno van a casa de Celestina, entre sí hablando. Llegados allá, hallan a Elicia y Areúsa. Pónense a comer. Entre comer riñe Elicia con Sempronio. Levántase de la mesa. Tórnanla apaciguar. Estando todos ellos entre sí razonando, viene Lucrecia, criada de Melibea, llamar a Celestina que vaya a estar con Melibea.

[Cena 1.ª]

SEM.—Baxa, Pármeno, nuestras capas y espadas, si te parece, que es hora de que vamos a comer.

PÁR.—Vamos presto. Ya creo que se quexarán de nuestra tardança. Nor por essa calle, sino por estotra, por que nos entremos por la yglesia y veremos si oviere acabado Celestina sus devociones. Llevarla hemos de camino.

SEM.—¡A donosa hora [1] ha de estar rezando!

PÁR.—No se puede dezir sin tiempo fecho lo que en todo tiempo se puede fazer. [2]

SEM.—Verdad es, pero mal conoces a Celestina. Quando ella tiene qué hazer, no se acuerda de Dios ni cura de santidades. Quando ay que roer en casa, sanos están los santos; quando va a la yglesia con sus cuentas [3] en la mano, no sobra el comer en casa. Aunque ella te crió, mejor conozco yo sus propiedades que tú. Lo que en sus cuentas reza es los virgos que tiene a cargo, y quántos enamorados ay en la cibdad y quántas moças tiene encomendadas, y qué dispenseros *le dan ración y quál mejor, y cómo les llaman por nombre —por que quando los encontrare no hable como estraña* [4]— y qué canónigo es más moço y franco. Quando menea los labios es fengir mentiras, ordenar cautelas [5] para haver dinero: por aquí le entraré, esto me responderá, estotro replicaré. Assí vive esta que nosotros mucho honrramos.

PÁR.—Más que esso sé yo; sino por que te enojaste estotro día, no quiero hablar, *quando lo dixe a Calisto*. [6]

[1] *a donosa hora*: comento irónico —por no ser hora litúrgica.

[2] *No se puede dezir sin tiempo fecho...*: Petrarca, 1496, *De remediis*, II, 48 B 6-7 (fol. 1 3*r*): *Non fit ante tempus quod in omni fieri potest*. La sentencia debe haber sido tomada del Índice; en el referido Diálogo es cuestión de la congoja de un padre cuyo hijo ha muerto súbitamente. *sin tiempo*: 'fuera de tiempo'; la traducción de Francisco de Madrid (edición de Zaragoza de 1523) traduce más correctamente "ante de tiempo" (folio cxii *r*).

[3] *cuentas*: las de su rosario.

[4] *le dan ración...*: la adición que comienza con estas palabras sustituye el sencillo "qué dispenseros ay en la ciudad" de *A*, *C* y *D*.

[5] *ordenar cautelas*: según Covarr. (p. 321), "cautela" era "el engaño que uno haze a otro, usando de términos ambiguos y de palabras dudosas y equívocas", descripción muy propia del lenguaje celestinesco.

[6] *no quiero hablar, quando lo dixe a Calisto*: orden de palabras permisible en la lengua hablada; *IT1506* emplea el orden de la lengua escrita: "per che te scorrocciasti laltro giorno quando il disse a Calisto, non uoglio parlare" (1973, p. 154).

SEM.—Aunque lo sepamos para nuestro provecho, no lo publiquemos para nuestro daño. Saberlo nuestro amo es echalla por quien es y no curar della. Dexándola, verná forçado [7] otra de cuyo trabajo no esperemos parte, como desta, que de grado o por fuerça nos dará de lo que le diere.

PÁR.—Bien has dicho. Calla, que está abierta su puerta. En casa está. Llama antes que entres, que por ventura estarán embueltas [8] y no querrán ser assí vistas.

SEM.—Entra; no cures, que todos somos de casa. Ya ponen la mesa.

[Cena 2.ª]

CEL.—¡O *mis enamorados,* mis perlas de oro! ¡Tal me venga el año, qual me parece vuestra venida! [9]

PÁR. (*Aparte.*)—¡Qué palabras tiene la noble! Bien ves, hermano, estos halagos fengidos.

SEM. (*Aparte.*)—Déxala, que deso vive; que no sé quién diablos le mostró tanta ruyndad.

PÁR. (*Aparte.*)—La necessidad y pobreza, la fambre; que no ay mejor maestra en el mundo, no ay mejor despertadora y avivadora de ingenios. [10] ¿Quién mostró a las

[7] *forçado*: 'forzosamente'.

[8] *estarán embueltas*: es decir, envueltas en bata u otro vestido de casa no conveniente para recibir en esta ocasión a sus amantes. Según parece sugerir Cejador (II, p. 26, n. 9), la frase se habrá entendido en el sentido de que temía Pármeno que las dos muchachas pudiesen estar con clientes. Las *TCs* sustituyen *rebueltas.*

[9] *¡Tal me venga el año...!*: hipérbole popular; Celestina vota para que el año le traiga placer igual al que le proporciona la visita de Sempronio y Pármeno.

[10] *La necessidad y pobreza*: el parlamento de Pármeno parece ser amplificación a base del refrán "No hay mejor maestra que necesidad y pobreza" (Correas, p. 351). Esta atribución de tanto las malas mañas como el ingenio de Celestina a la influencia de factores ambientales es contraria a las aceptadas presuposiciones morales y religiosas de la época. Éstas, claro está, solían insistir en la responsabilidad de todo individuo de su propia conducta.

picaças y papagayos imitar nuestra propia habla con sus harpadas lenguas, nuestro órgano y boz, sino ésta? [11]

CEL.—¡Mochachas, mochachas! ¡Bovas! ¡Andad acá baxo presto, que están aquí dos hombres que me quieren forçar!

ELI.—¡Más nunca acá vinieran! ¡Y mucho combidar con tiempo! Que ha tres horas que está aquí mi prima. Este perezoso de Sempronio havrá sido causa de la tardança, que no ha ojos por dó verme. [12]

SEM.—Calla, mi señora, mi vida, mis amores; que quien a otro sirve no es libre, [13] assí que sujeción [14] me relieva de culpa. No ayamos enojo. Assentémonos a comer.

ELI.—¡Assí! ¡Para assentar a comer, muy diligente! ¡A mesa puesta con tus manos lavadas y poca vergüença! [15]

SEM.—Después reñiremos; comamos agora. Asiéntate, madre Celestina, tú primero.

CEL.—Assentaos vosotros, mis hijos, que harto lugar ay para todos, a Dios gracias: ¡tanto nos diessen del paraýso quando allá vamos! Poneos en orden, cada uno cabo la suya; yo, que estoy sola, porné cabo mí este jarro y taça, que no es más mi vida de quanto con ello hablo. [16]

[11] *¿Quién mostró a las picaças... sino ésta?*: *Coment.*, fol. 136 *v*, n. 1, estableció que el entero pasaje referente a picazas y papagayos deriva últimamente de Persio, *Sátira*, I, vv. 5-8, pero, como señala Castro Guisasola, 1973, p. 80, n. 1, era ejemplo muy divulgado posteriormente. *sus harpadas lenguas*: 'sus lenguas canoras'; 'arpado' (*de arpa*) pero tal vez confundido aquí con 'farpado': "que remata y está cortado en farpas" (*DRAE*).

[12] *no ha ojos por dó verme*: 'no tiene ojos de donde verme', es decir, 'no me quiere ver'. Cfr. *IT1506*: "non ha occhi con que patisca uederme" (1973, p. 154); *dó*: 'de donde'.

[13] *quien a otro sirve no es libre*: lugar común del derecho que se hizo refrán (Cejador, II, p. 27, n. 15).

[14] *sujeción*: latinismo (*subiectio*).

[15] *¡A mesa puesta con tus manos lavadas y poca vergüença!*: adaptación del refrán "asentarse a mesa puesta, sin saber lo que cuesta" (Correas, p. 67); probablemente también recuerda Elicia otro refrán de significado parecido: "mano lavada, mácula quitada" (*ibid.*, p. 191).

[16] Empieza aquí un nuevo y largo ditirambo de Celestina en alabanza del vino, con datos que, al tomarse en sentido literal,

Después que me fui faziendo vieja, no sé mejor oficio a la mesa que escanciar,[17] porque quien la miel trata siempre se le pega dell[a].[18] Pues de noche en invierno no ay tal escallentador de cama; que con dos jarrillos destos que beva quando me quiero acostar, no siento frío en toda la noche. Desto aforro todos mis vestidos quando viene la Navidad; esto me callenta la sangre; esto me sostiene continuo en un ser; esto me faze andar siempre alegre; esto me para fresca; desto vea yo sobrado en casa, que nunca temeré el mal año: que un cortezón de pan ratonado me basta para tres días. *Esto quita la tristeza del coraçón más que el oro ni el coral;*[19] *esto da esfuerço al moço y al viejo fuerça; pone color al descolorido, coraje al covarde, al floxo diligencia, conforta los celebros, saca el frío del estómago, quita el*

---

confirmarían que ella es dipsómana (véanse Acto III, 1.ª [adición] y IV, 5.ª). Tales ditirambos tienen una larga historia literaria desde la Antigüedad; *Coment.*, fol. 138 *r*, señala lo parecido de este pasaje con otro del pseudo-aristotélico *De secretis secretorum*, cap. 47. Lida de Malkiel, 1962, pp. 536-7, se inclina a ver en el amor al vino de Celestina [y de doña Claudina] un reflejo de un vicio de las *lenae* plautinas. Pero no hace falta atribuir a Rojas una lectura dudosa de Plauto. La afición al vino de las alcahuetas, sin duda rasgo tradicional en la mente popular, es vicio de algunas de las alcahuetas de la comedia humanística (véanse las observaciones al respecto de la alcahueta Calimacha en la *scena* V de *Poliodorus*, ed. de Casas Homs, p. 196). La intención del elogio celestinesco es indudablemente humorística (cfr. la última frase del parlamento). Aunque Rojas se complace en dibujar los elogios de Celestina a favor del vino y de su propia enofilia, jamás sugiere que dicho vicio tuviese ningún efecto negativo en sus actos o razonamientos. En términos retóricos el pasaje, y sobre todo la adición, representa un extenso empleo de la figura enumerativa llamada *congeries* (acumulación).

17 *escanciar*: es servir el vino en las mesas y convites (*DRAE*).

18 *quien la miel trata...*: refrán (Correas, p. 430).

19 *el oro ni el coral*: recuerda aquí Celestina sus conocimientos lapidarios. Según el *Lapidario* de Alfonso el Sabio, ed. María Brey Mariño (Madrid, 1968), el oro quita la melancolía y es causa de gran alegría entre los hombres (pp. 64-5); el coral negro, que pertenece al duodécimo grado del signo de Tauro, "entra en medicinas que se dan para alegría" (*ibid.*, p. 47).

hedor del anélito,[20] *haze potentes los fríos,*[21] *haze suffrir los afanes de las labranças a los cansados segadores, haze sudar toda agua mala, sana el romadizo y las muelas, sostiénese sin heder en la mar,*[22] *lo qual no haze el agua. Más propriedades te diría dello, que todos tenéys cabellos.*[23] *Assí que no sé quién no se goze en mentarlo. No tiene sino una tacha: que lo bueno vale caro y lo malo haze daño. Assí que con lo que sana el hígado enferma la bolsa. Pero todavía, con mi fatiga, busco lo mejor para esso poco que bevo. Una sola dozena de vezes a cada comida: no me harán passar de allí, salvo si soy combidada como agora.*

PÁR.—*Madre, pues tres vezes dizen que es la bueno y honesto todos los que escrivieron.*

CEL.—*Hijo, estará corrupta la letra:*[24] *por treze, tres.*

SEM.—Tía señora, a todos nos sabe bien, comiendo y hablando; porque después no havrá tiempo para entender en los amores deste perdido de nuestro amo y de aquella graciosa y gentil Melibea.

ELI.—¡Apártateme allá, desabrido, enojoso! ¡Mal provecho te haga lo que comes, tal comida me has dado! ¡Por mi alma, revesar[25] quiero quanto tengo en el cuerpo de asco de oýrte llamar [a] aquélla "gentil"! ¡Mirad quién gentil! ¡Jesú, Jesú! ¡Y qué hastío y enojo es ver tu poca vergüença! ¿A quién gentil? ¡Mal me haga Dios si ella lo es, ni tiene parte dello, sino que ay ojos

[20] *anélito*: 'aliento'; latinismo (*anhelitus*).

[21] *haze potentes los fríos*: *J* y la mayoría de las *TCs* ponen "impotentes", lectura indudablemente enrevesada. Seguimos la lectura de *F* (cfr. Marciales, 1985, II, p. 160, n. 14).

[22] *sostiénese sin heder en la mar*: entiéndase 'al llevarlo [el vino] en los viajes marítimos no se pone a heder, como ocurre con el agua'.

[23] *Más propriedades... que todos tenéys cabellos*: entiéndase 'Más propiedades [del vino] te podría contar que todos los cabellos que juntos tenéis en la cabeza'.

[24] *estará corrupta la letra*: Celestina, para defenderse, se muestra ahora al tanto de los problemas de las malas lecciones en manuscritos u obras impresas. ¡No faltaba más!

[25] *revesar*: 'vomitar'.

que de lagaña[26] se agradan! Santiguarme quiero de tu necedad y poco conocimiento. ¡O quién estoviesse de gana para disputar contigo su hermosura y gentileza! ¿Gentil, gentil es Melibea? ¡Entonce lo es, entonce acertarán, quando andan a pares los diez mandamientos![27] Aquella hermosura por una moneda se compra de la tienda. Por cierto, que conozco yo en la calle donde ella vive quatro donzellas en quien Dios más repartió su gracia que no en Melibea, que si algo tiene de hermosura es por buenos atavíos que trae. Poneldos en un palo, también dirés que es gentil. ¡Por mi vida, que no lo digo por alabarme, mas creo que soy tan hermosa como vuestra Melibea!

ARE.—Pues no la has tú visto como yo, hermana mía. Dios me lo demande, si en ayunas la topasses, si aquel día pudieses comer de asco. Todo el año se está encerrada con mudas de mill suziedades. Por una vez que aya de salir donde pueda ser vista, enviste[28] su cara con hiel y miel, con unas[29] y con otras cosas, que por reve-

[26] *lagaña*: esp. mod., 'legaña'; *C, D* y las *TCs* (menos *F*) lo traen en plural; es "humor procedente de la mucosa y glándulas de los párpados, que se cuaja en el borde de éstos y en la abertura ocular" (*DRAE*). Elicia recuerda el refrán "Ojos hay que de lagañas se enamoran/se pagan" (Correas, p. 371). Cita el mismo refrán la mujer envidiosa en el Arcipreste de Talavera: "Ojos ay que de lagaña se agradan" (1970, p. 138). Recuerda de cerca la diatriba indignada de la mujer envidiosa del Arcipreste el estilo de la violenta reacción celosa de Elicia y Areúsa ante las palabras de Sempronio en alabanza de la "graciosa y gentil Melibea". Tanto el empleo de breves frases exclamatorias indignadas como las imágenes y expresiones populares que caracterizan los parlamentos de las dos "mochachas", hacen pensar en el estilo con que maneja el Arcipreste la efusión verbal mujeril.

[27] *quando andan a pares los diez mandamientos*: *a pares*, 'de dos en dos'; la frase se refiere a una situación imposible. En el habla popular los diez mandamientos son los cinco dedos de cada mano que sólo pueden ir de cinco en cinco (véase Marciales, 1985, II, p. 162, n. 20). *cuando* + indicativo en todas las ediciones.

[28] *enviste*: 'reviste'.

[29] *unas*: *J* y las otras *TCs* sustituyen *"uvas"* y añaden *"tostadas y higos passados"*, adición del todo innecesaria pero que re-

rencia de la mesa dexo de dezir. Las riquezas las hazen a estas hermosas y ser alabadas, que no las gracias de su cuerpo. Que, *assí goze de mí, unas tetas tiene, para* ser donzella, como si tres vezes hoviesse parido; no parecen sino dos grandes calabaças. El vientre, no se le [he] visto, pero juzgando por lo otro, creo que le tiene tan floxo como vieja de cincuenta años. No sé qué se ha visto Calisto, por que dexa de amar otras que más ligeramente podría haver y con quien más él holgasse, *sino que el gusto dañado muchas vezes juzga por dulce lo amargo.*[30]

SEM.—Hermana, paréceme aquí que cada bohonero alaba sus agujas;[31] que el contrario desso se suena por la *cibdad.*

ARE.—Ninguna cosa es más lexos de verdad que la vulgar opinión.[32] Nunca alegre vivirás si por voluntad de muchos te riges.[33] Porque éstas son conclusiones verdaderas:

---

fleja el evidente deseo del adicionador de reemplazar por nombres exactos frases descriptivas 'abiertas' en el texto de la *Comedia.*

30 *el gusto dañado muchas vezes juzga por dulce lo amargo*: refrán (Correas, pp. 30 y 227).

31 *cada bohonero alaba sus agujas*: refrán (Correas, p. 98).

32 *Ninguna cosa es más lexos de verdad...*: Petrarca, 1496, *De remediis,* I, 12 B 8-9: *Nihil est a uirtute uel a ueritate remotius quam uulgaris opinio (fol. [a 8] v). Con respecto a* la serie de sentencias petrarquescas acerca del vulgo que concurren juntas en este parlamento de Areúsa, comenta Deyermond (1961, p. 59), que dos de ellas aparecen en el Índice, pero las otras dos han sido tomadas directamente del texto propio del *De remediis.* El hecho está fuera de duda, pero no es seguro que signifique que Rojas fuese buscando sentencias en dicho texto mientras escribía este pasaje. No se puede excluir *la posibilidad de que él hubiese añadido a* mano al Índice del ejemplar de los *Opera* que poseía, una serie de sentencias, fruto de su propia lectura de algunas de las obras petrarquescas. Añadir el estudioso a los manuscritos o los impresos materia de su propio caudal era procedimiento normal en aquella época.

33 *Nunca alegre vivirás...*: Petrarca, 1496, *De rebus familiar.,* 15 E 5-6: *Nunquam laetus eris: nunquam securus si te populo regendum tradideris* (fol. C 3 *v*). La forma de la traducción muestra que siguió Rojas la versión abreviada que se encuentra en el Índice.

que qualquier cosa que el vulgo piensa es vanidad; [34] lo que fabla, falsedad; lo que reprueva es bondad; lo que aprueva, maldad. Y pues éste es su más cierto uso y costumbre, no juzgues la bondad y hermosura de Melibea, por esso, ser la que afirmas.

SEM.—Señora, el vulgo parlero no perdona las tachas de sus señores, [35] y assí yo creo que, si alguna toviesse Melibea, ya sería descubierta de los que con ella más que con nosotros tratan. Y, aunque lo que dizes concediesse, Calisto es cavallero, Melibea fija dalgo; assí que los nacidos por linaje escogido [36] búscanse unos a otros. Por ende no es de maravillar que ame antes a ésta que a otra.

ARE.—Ruyn sea quien por ruyn se tiene. [37] Las obras hazen linaje; [38] que, al fin, todos somos hijos de Adán y Eva. Procure de ser cada uno bueno por sí y no vaya buscar en la nobleza de sus pasados la virtud. [39]

[34] *qualquier cosa que el vulgo piensa es vanidad...*: la joven ramera concluye con una larga cita de Petrarca, 1496, *De remediis,* I, 11 D, contra el vulgo: *Vulgus quicquid cogitat uanum est: quicquid loquitur falsum est: quicquid improbat bonum est: quicquid approbat malum est* (fol. [a 8] *v*). De nuevo, Rojas traduce la sentencia tal como se reproduce en el Índice. Nótese la ironía de la denuncia del pensamiento vulgar por una ramera en una obra cuyo autor principal llama la atención, complacido, sobre el empleo de los refranes en ella.

[35] *el vulgo parlero no perdona...*: Petrarca, 1496, *De remediis,* I, 42 B 10: *Non parcit regum maculis uulgus loquax* (fol. d 2 *r*).

[36] *linaje escogido*: entiéndase 'descendencia noble'; *escogido* en el sentido de 'lo mejor que hay'.

[37] *Ruyn sea quien por ruyn se tiene*: refrán (Correas, p. 439).

[38] *Las obras hazen linaje*: refrán (Correas, p. 263).

[39] *Procure de ser cada uno por sí...*: advertencia ya referida por Sempronio en el Acto II, 1.ª. *Coment.,* fol. 141 *r-v,* cita ejemplos de la misma idea en Cicerón, Séneca y Plutarco. Rojas, lector del *De remediis,* podía acordarse aquí de un pasaje sobre el asunto en dicha obra donde, al jactarse Gaudium de ser noble de nacimiento, responde Ratio: *Ipsa claritas non nascendo quaeritur sed uiuendo. Vnum hic quoque bonum uideo: Familiaria uirtutum exempla non deerunt & domestici duces: quorum pudeat deseruisse uestigia... Nescio autem quomodo difficilior est suo-*

CEL.—Hijos, por mi vida, que cessen essas razones de enojo. Y tú, Elicia, que te tornes a la mesa y dexes essos enojos.

ELI.—¿Con tal que mala pro me hiziesse, con tal que rebentasse comiéndolo? ¿Havía yo de comer con esse malvado que en mi cara me ha porfiado que es más gentil su andrajo de Melibea que yo?

SEM.—Calla, mi vida, que tú la comparaste. Toda comparación es odiosa; [40] tú tienes la culpa y no yo.

ARE.—Ven, hermana, a comer. No hagas agora esse plazer a estos locos porfiados; si no, levantarme he yo de la mesa.

ELI.—Necessidad de complazerte me haze contentar a esse enemigo mío y usar de virtud con todos.

SEM.—¡He, he, he!

ELI.—¿De qué te ríes? ¡De mala cancre [41] sea comida essa boca desgraciada [y enojosa].

CEL.—No le respondas, hijo; si no, nunca acabaremos. Entendamos en lo que faze a nuestro caso. Dezidme ¿cómo quedó Calisto, cómo lo dexastes, cómo os pudistes entramos descabullir [42] dél?

PÁR.—Allá fue a la maldición, echando fuego, desesperado, perdido, medio loco, a missa a la Magdalena, a rogar a Dios que te dé gracia que puedas bien roer los huessos destos pollos, y protestando no bolver a casa hasta oýr que eres venida con Melibea en tu arremango. [43] Tu

---

rum imitatio quam exterorum: Forte ne uideatur haereditarium bonum uirtus (I, 16 G, fol. b 3 *r*).

[40] *Toda comparación es odiosa*: refrán (Correas, p. 480); sin embargo, Rojas hubiera podido haberlo encontrado en el Índice petrarquesco: *Comparationes non carent odio;* véase Deyermond, 1961, p. 144.

[41] *mala cancre*: así en *A, C, D* y *F*; las demás *TCs* corrigen en *"mal cáncer"*; el femenino es frecuente con la forma *cancre,* en paralelo con la maldición *¡mala landre!* (Marciales, 1985, p. 164, n. 30).

[42] *descabullir*: "huir de una dificultad con sutileza" (*DRAE*).

[43] *arremango*: mod. *remango*; se refiere aquí a la parte de ropa plegada que se recoge en la cintura al remangarse.

saya y manto, y aun mi sayo, cierto está; lo otro vaya y venga. El quándo lo dará, no lo sé.

CEL.—Sea quando fuere. Buenas son mangas passada la Pascua.[44] Todo aquello alegra que con poco trabajo se gana,[45] mayormente viniendo de parte donde tan poca mella haze, de hombre tan rico, que con los salvados de su casa, podría yo salir de lazeria, según lo mucho le sobra. No les duele a los tales lo que gastan y según la causa por que lo dan.[46] No *lo* sienten con el embevecimiento del amor; no les pena; no veen; no oyen.[47] Lo qual yo juzgo por otros que he conocido, menos apassionados y metidos en este fuego de amor que a Calisto veo. Que ni comen, ni beven, ni ríen, ni lloran, ni duermen, ni velan, ni hablan, ni callan, ni penan, ni descansan, ni están contentos ni se quexan, según la perplexidad de aquella dulce y fiera llaga de sus coraçones. Y si alguna cosa déstas la natural necessidad les fuerça a hazer, están en el acto tan olvidados, que comiendo se olvida la mano de llevar la vianda a la boça. Pues si con ellos hablan, jamás conviniente respuesta buelven. Allí tienen los cuerpos; con sus amigas, los

[44] *Buenas son mangas passada la Pascua*: refrán (Correas, p. 90); según Covarr., p. 785, "se dize quando lo que deseamos se viene a cumplir algo después de lo que nosotros queríamos".

[45] *Todo aquello alegra que con poco trabajo se gana*: refrán (Correas, p. 28).

[46] *según la causa por que lo dan*: entiéndase 'al tener en cuenta el fin para que lo dan'.

[47] *No lo sienten*... la larga descripción del amante embebecido que profiere Celestina representan un tópico muy divulgado ya en la Antigüedad (cfr. Ovidio) y en la literatura amorosa y didáctica de la Edad Media (cfr. la primera parte del *Sermón de amores* de Diego de San Pedro, ed. de Keith Whinnom, Madrid, 1973, pp. 174-5). Sin embargo, como observa el *Coment.* (fol. 142 *r*), es *topos* radicado en la experiencia humana "como se puede mui bien ver por lo que cada uno pasa aviendo sido enamorado". *Que ni comen*...: nótese, en la secuencia que sigue, la combinación de la figura retórica *repetitio* (repetición de la misma palabra al comienzo de cada frase) con la figura *contentio* ("cuando la oración está hecha a base de cosas contrarias", *Ad Herennium*, IV, xv).

coraçones y sentidos. Mucha fuerça tiene el amor: [48] no sólo la tierra mas aun las mares traspassa, según su poder. Ygual mando tiene en todo género de hombres. Todas las dificultades quiebra. Ansiosa cosa es, temerosa y solícita; [49] todas las cosas mira en derredor. Assí que, si vosotros buenos enamorados havés sido, juzgarés yo dezir verdad.

SEM.—Señora, en todo concedo con tu razón, que aquí está quien me causó algún tiempo andar fecho otro Calisto, [50] perdido el sentido, cansado el cuerpo, la cabeça vana, los días mal dormiendo, las noches todas velando, dando alboradas, [51] haziendo momos, [52] saltando paredes, poniendo cada día la vida al tablero, esperando toros, corriendo cavallos, tirando barra, echando lança, cansando amigos, quebrando espadas, haziendo escalas, [53] vis-

48 *Mucha fuerça tiene el amor...*: desde aquí hay una agrupación de cinco sentencias sobre el amor que Rojas hallaba en el Índice petrarquesco. Son, en orden, las siguientes: (i) *Amoris mira & magna potentia*; (ii) *Volucer est amor: non terras: sed coelum transit & maria*; (iii) *Quod par imperium habet* [*amor*] *in omne hominum genus*; (iv) *Amor omnes difficultates frangit*; (v) *Amor anxia res est: credula: timida: sollicita: omnia circumspiciens*... Todas pertenecen al *De rebus familiar.*, pero ninguna es de una misma *epistula* (Deyermond, 1961, p. 39). Obsérvese cómo, para describir el poder del amor en términos generales en esta historia amorosa, Celestina se fía enteramente de las palabras de Petrarca.

49 *solícita*: 'inquieta'; latinismo traducido directamente de Petrarca (véase la nota anterior, núm. v).

50 *fecho otro Calisto*: las hazañas de enamorado loco que se atribuye Sempronio, enumerándolas, son tales que, al ser verídicas, le harían de veras otro Calisto; algunas no se conforman con su estado de criado. Sin duda, el parlamento refleja el gusto de *LC* por trastrocar las convenciones socioliterarias, pero puede haber también otro motivo aquí. Es que Sempronio, algo enamorado de Melibea, usurpa en su fantasía el papel de su amo.

51 *dando alboradas*: *dar la alborada* era "dar los buenos días muy de mañana" según Covarr., p. 68.

52 *haziendo momos*: ¿'haciendo muecas ridículas'?

53 *haziendo escalas*: 'haciendo escaladas'; Marciales (1985, II, p. 165, n. 38) cree que la frase es errata de amanuense o copista por 'subiendo escalas', puesto que, según él, 'hazer escalas' es tarea de carpinteros, no de enamorados. Es otra corrección

tiendo armas, haziendo coplas, pintando motes, sacando invenciones[54] [y otros mill actos de enamorado].[55] Pero todo lo doy por bien empleado, pues tal joya gané.

ELI.—¡Mucho piensas que me tienes ganada! Pues hágote cierto que no as tú buelto la cabeça, quando está en casa otro que más quiero, más gracioso que tú, y aun, que no anda buscando cómo me dar enojo.[56] ¡A cabo de un año que me vienes a ver, tarde y con mal!

CEL.—Hijo, déxala dezir, que devanea. Mientra más desso le oyeres, más se confirma en su amor. Todo es porque havés aquí alabado a Melibea. No sabe en otra cosa qué os lo pagar, sino en dezir esso, y creo que no vee la hora que haver comido,[57] para lo que yo me sé. Pues esotra su prima, yo me la conozco. Gozá vuestras frescas mocedades, que quien tiempo tiene y mejor le espera, tiempo viene que se arrepiente,[58] como yo hago agora por algunas horas que dexé perder quando moça,

---

innecesaria del mencionado autor. Dado el contexto marcial en que ocurre, es evidente que Rojas entendía por la frase 'hacer escalada', 'escalar una fortaleza valiéndose de escalas'; pero hay también juego de palabras; *escalar* significaba "poner escalas a una casa para entrar en ella por las ventanas o los techos della" (Covarr., p. 532).

54 *sacando invenciones*: 'inventando cosas nuevas' o, posiblemente, 'mintiendo' —ambos sentidos existían en la lengua antigua. *IT1506* (1973, p. 159), tal vez perturbado por la falta de verosimilitud de las hazañas atribuidas a sí por Sempronio, abrevia bastante su enumeración.

55 *y otros mill actos de enamorado*: en todas las ediciones estas palabras se colocan entre "vistiendo armas" y "haziendo coplas", pero parece tener razón Marciales (1985, II, p. 165, n. 38) al asertar que la frase ha sido antepuesta por error y que debe ir al final de la enumeración.

56 *hágote cierto que no as tú buelto la cabeça...*: Elicia (véase también I, 5.ª) suele engañar a Sempronio mediante el truco cómico de decirle verdades tan atrevidas que él cree que ella le está tomando el pelo.

57 *creo que no vee la hora que aver comido*: entiéndase 'creo que está esperando [Elicia] con impaciencia la hora de terminarse la comida' [para poder estar a solas con Sempronio].

58 *quien tiempo tiene y mejor le espera...*: refrán; Correas (p. 427) cita tres versiones.

quando me preciava[n], [59] quando me querían. Que ya ¡mal pecado! caducado he, nadie no me quiere. ¡Que sabe Dios mi buen desseo! Besaos y abraçaos, que a mí no me queda otra cosa sino gozarme de vello. Mientra a la mesa estáys, de la cinta arriba todo se perdona. Quando seáys aparte, no quiero poner tassa, pues que el rey no la pone. [60] Que yo sé por las mochachas que nunca de importunos os acusen. Y la vieja Celestina mascará de dentera, [61] con sus botas enzías, las migajas de los manteles. Bendígaos Dios, ¡cómo lo reýs y holgáys, putillos, loquillos, traviesos! ¿En esto avía de parar el nublado de las questioncillas que avés tenido? ¡Mirá no derribés la mesa!

[Cena 3.ª]

ELI.—Madre, a la puerta llaman; el solaz es derramado.

CEL.—Mira, hija, quién es; por ventura será quien lo acreciente y allegue.

ELI.—O la voz me engaña, o es mi prima Lucrecia.

CEL.—Ábrela y entre ella, y buenos años. Que aun a ella algo se le entiende desto que aquí hablamos, aunque su mucho encerramiento le impide el gozo de su mocedad.

ARE.—[62] Assí goze de mí que es verdad; que estas que

[59] *me preciava[n]*: en todas las ediciones menos *D* el verbo está en singular, lectura posible ('cuando yo, Celestina, me preciaba de mí'). Pero el plural de *D* es más probable por el paralelismo *quando... quando* — ('cuando me apreciaban').

[60] *no quiero poner tassa*: *tasar,* según Covarr., es "poner precio o límite a alguna cosa" (p. 955). Celestina recuerda el refrán "No pongáis tasa donde el rey no la pone..." (Correas, p. 358).

[61] *mascará de dentera*: *dentera,* además de ser sensación desagradable en la boca al comer una cosa agria, tiene el sentido figurado de 'envidia'. Celestina piensa aquí en los dos sentidos.

[62] Esta larga y genial diatriba de Areúsa contra las señoras y su manera de tratar a sus criadas, amplificada en la *TC,* sigue otra vez de cerca el vivo y apresurado estilo conversacional de las mujeres de pueblo del Arcipreste de Talavera. Al mismo tiempo que comento social, subraya el pasaje el carácter abierto e inde-

sirven a señoras ni gozan deleyte ni conocen los dulces premios de amor.[63] *Nunca tratan con parientes, con yguales a quien pueden fablar tú por tú,*[64] *con quien digan: "¿Qué cenaste?" "¿Estás preñada?" "¿Quántas gallinas crías?" "¡Llévame a merendar a tu casa!" "¡Muéstrame tu enamorado!" "¿Quánto ha que no te vido?" "¿Cómo te va con él?" "¿Quién son tus vezinas?", y otras cosas de ygualdad semejantes. ¡O tía, y qué duro nombre y quê grave y sobervio es "señora" contino en la boca!*[65] Por esto me vivo sobre mí desde que me sé conocer. Que jamás me precié de llamarme de otrie[66] sino mía, mayormente destas señoras que agora se usan. Gástase con ellas lo mejor del tiempo, y con una saya rota de las que ellas desechan, pagan servicio de diez años. Denostadas, mal tratadas las traen, contino sojuzgadas, que hablar delante dellas no osan. Y quando veen cerca el tiempo de la obligación de casallas,[67] levántanles un caramillo,[68] que se echan con el moço o con el hijo, o pídenles celos del marido, o que meten hombres en casa, o que hurtó la taça o perdió el anillo. Danles un ciento de açotes y échanlas la puerta fuera, las haldas en la

---

pendiente de la ramera, que prefiere vivir "esenta y señora" y no ser "sojuzgada" como criada en palacio de ricos.

63 *Nunca tratan con parientes...*: la amplificación de la *TC* está aquí plenamente justificada por los trocitos de conversación callejera que contiene.

64 *fablar tú por tú*: nótese la ironía; en *LC*, Areúsa, al igual que todos los otros personajes, habla solamente "tú por tú".

65 *¡Y qué duro nombre... es señora contino en la boca!*: Petrarca, 1496, *De remediis*, I, 85 C —via Indice, fol. [A 7] *r*: *Dominus durum superbumque & grave nomen est* — con cambio de género.

66 *otrie*: 'otro'; así en *A* y *F*; *C* trae "otros"; *J* y la mayoría de las *TCs* primitivas, "otre"; *otrie = otro,* con adición de las terminaciones de las flexiones pronominales *-i* (*qui*) y *-e* (*este*). Parece ser la única ocasión en que se emplea esta forma en *LC; otri* también se usa una sola vez. El uso normal es *otro, otra, otros.*

67 *obligación de casallas*: después de servir un determinado número de años, era obligación que los amos diesen a las criadas la dote para que éstas pudiesen casarse.

68 *levántanles un caramillo*: 'arman un embuste'.

cabeça, diziendo: "¡Allá yrás, ladrona, puta; no destruyrás mi casa y honrra!" Assí que esperan galardón, sacan baldón; esperan salir casadas, salen amenguadas; esperan vestidos y joyas de boda, salen desnudas y denostadas. Éstos son sus premios, éstos son sus beneficios y pago; oblíganseles a dar marido, quítanles el vestido. La mejor honrra que en sus casas tienen es andar fechas callejeras, de dueña en dueña, con sus mensajes a cuestas. Nunca oyen su nombre propio de la boca dellas, sino ¡"puta" acá! ¡"puta" acullá! "¿A dó vas, tiñosa?" "¿Qué heziste, vellaça?" "¿Por qué comiste esto, golosa?" "¿Cómo [no] [69] fregaste la sartén, puerca?" "¿Por qué no limpiaste el manto, suzia?" "¿Cómo dixiste esto, necia?" "¿Quién perdió el plato, desaliñada?" "¿Cómo faltó el paño de manos, ladrona? ¡A tu rufián le havrás dado!" "¡Ven acá, mala muger! La gallina havada [70] no paresce; pues ¡búscala presto, si no en la primera blanca de tu soldada la contaré!" Y tras esto, mill chapinazos [71] y pellizcos, palos y açotes. No hay quien las sepa contentar, no quien pueda sofrillas. Su plazer es dar vozes, su gloria es reñir. De lo mejor fecho, menos contentamiento muestran. Por esto, madre, he quesido [72] más vivir

[69] *¿Cómo* [*no*] *fregaste...*: falta el "no" en todas las ediciones, pero parece ser errata (¿inducida por una lectura errónea de una secuencia manuscrita "como no"?): *IT1506* lee: "Per che non hai ben lauate le scutelle...?" (1973, p. 161); véase Marciales, 1985, II, p. 168, n. 51.

[70] *havada*: 'habada'; el adjetivo es difícil de interpretar; puede significar una gallina cebada con habas para engordarla (véase Covarr., p. 677), o sencillamente una gallina cuyas plumas de diversos colores se mezclan (*DRAE*). Según Covarr., p. 184, 'abahar' podía significar 'recocer', lo que también ofrece una solución posible.

[71] *chapinazos*: 'chapín' es chanclo de corcho; según Covarr., p. 432, 'chapinazo' es "el golpe que da la mujer con el chapín, que quando toman cólera suelen descalçarse y vengar con él sus injurias".

[72] *quesido*: 'querido'; así en *A, C* y *D;* las *TCs* sustituyen 'querido'. Es vulgarismo formado sobre el pretérito *quise;* ocurre con bastante frecuencia en la *Comedia.*

en mi pequeña casa, esenta[73] y señora, que no en sus ricos palacios, sojuzgada y cativa.

CEL.—En tu seso has estado. Bien sabes lo que hazes. Que los sabios dizen que "vale más una migaja de pan con paz, que toda la casa llena de viandas con renzilla."[74] Mas agora cesse esta razón, que entra Lucrecia.[75]

[Cena 4.ª]

LUC.—Buena pro os haga, tía y la compaña. Dios bendiga tanta gente y tan honrrada.

CEL.—¿Tanta, hija? ¿Por mucha has ésta? Bien parece que no me conociste en mi prosperidad, oy ha veynte años. Ay, ¡quién me vido y quién me vee agora![76] No sé cómo no quiebra su coraçón de dolor. Yo vi, mi amor, a esta mesa donde agora están tus primas assentadas, nueve moças de tus días, que la mayor no passava de deziocho años y ninguna havía menor de catorze. Mundo es, passe, ande su rueda, rodee sus alcaduzes,[77] unos llenos, otros

[73] *esenta*: 'exenta', es decir, 'libre' [de la jurisdicción de otro].

[74] *vale más una migaja de pan con paz...*: variante del refrán "Más vale pan solo con paz que pollos con agraz" (Correas, p. 301). *Coment.*, fol. 143 *v*, nota que la forma del refrán citado por la vieja es más parecido a *Proverbios*, 17, 1: *Melior est buccella sicca cum gaudio / Quam domus plena victimis cum iurgio.*

[75] *que entra Lucrecia*: *Coment.*, fol. 144, *r*, n. 26, observa: "podría nuestro author ser reprehendido de mala orden o composición en este caso que aia compuesto que se oviessen platicado las pláticas precedentes después que Lucrecia llamó..." No es la primera vez en la obra que un visitante tiene que esperar mucho tiempo a la puerta de una casa mientras los personajes de dentro conversan entre sí (véase Acto I, 8.ª). El Comentador no ha tenido en cuenta que se trata de una pieza dramática escrita para ser recitada por un solo lector; en tales circunstancias la demora en dejar entrar a Lucrecia no podía resultar seriamente inverosímil.

[76] *¡Quien me vido y quien me vee agora!...*: adaptación del refrán "Quien te vido y te ve agora, ¿cuál es el coraçón que no llora?" (Correas, p. 427).

[77] *ande su rueda, rodee sus alcaduzes*: la trillada imagen del "mundo variable" representado por la rueda de la Fortuna se

vazíos. Ley es de fortuna que ninguna cosa en un ser mucho tiempo permanesce:[78] su orden es mudanças. No puedo dezir sin lágrimas la mucha honrra que entonces tenía, aunque por mis pecados y mala dicha poco a poco ha venido en diminución.[79] Como declinavan mis días, assí se diminuýa y menguava mi provecho. Proverbio es antigo, que quanto al mundo es, o crece o descrece.[80] Todo tiene sus límites, todo tiene sus grados. Mi honrra llegó a la cumbre, según quien yo era; de necessidad es que desmengüe y abaxe. Cerca ando de mi fin.[81] En esto veo que me queda poca vida. *Pero bien sé que sobí para decender, floresci para secarme, gozé para entristecerme, nascí para bivir, biví para crecer, crecí para envejecer, envejecí para morirme.*[82] *Y pues*

---

aviva aquí al convertirse la rueda en noria; *alcaduz*, mod. *arcaduz*, 'cangilón de noria'.

78 *Ley es de fortuna...*: lugar común desde la Antigüedad. Aunque Celestina se presenta aquí y en otras ocasiones como personaje abandonado por la buena fortuna de antaño, el texto resulta ambiguo a este respecto. En los actos primeros es famosa y con clientes importantes. Considera que la seducción de Melibea será el máximo triunfo de su carrera de alcahueta-hechicera. Ya ha tocado mucho oro de Calisto. De que es vieja no hay duda. Sus asertos de que es también pobre pueden achacarse a su avaricia; como luego veremos, ha podido pagar por adelantado el alquiler anual de su nueva casa dentro de la ciudad.

79 *diminución*: 'disminución'; latinismo (*deminutio*).

80 *Proverbio es antigo...*: para Rojas 'proverbio' sin duda significaba 'dicho erudito' más bien que refrán. La fuente original está por identificar.

81 *Cerca ando de mi fin*: nuevo ejemplo de ironía teatral; Celestina, que toca en este parlamento los temas de las inevitables mudanzas hostiles de la Fortuna y del movimiento irrevocable de la vida hacia la muerte, lo hace con motivo de granjearse la compasión de Lucrecia, sin sospechar que está destinada a confirmar pronto en su propia persona la realidad de los lugares comunes que viene recitando sólo para impresionar.

82 *pero bien sé que sobí para decender... envejecí para morirme*: amplificación de un pasaje de Petrarca, 1496, *De rebus familiar.*, II, D (fol. [A 8] *r*): *Scio me ascendere ut descendam: uirere ut arescam: ut senescam adolescere: uiuere ut moriar.* La entera epístola petrarquesca toca el tema de la brevedad de la vida. Nótense las figuras retóricas que aparecen en la oración citada, en-

esto antes de agora me consta, sofriré con menos pena mi mal; aunque del todo no pueda despedir el sentimiento, como sea de carne sentible[83] *formada.*

LUC.—Trabajo ternías, madre, con tantas moças, que es ganado muy trabajoso de guardar.

CEL.—¿Trabajo, mi amor? Antes descanso y alivio. Todas me obedescían, todas me honrravan, de todas era acatada, ninguna salía de mi querer; lo que yo dezía era lo bueno, a cada qual dava su cobro. No escogían más de lo que yo les mandava; coxo o tuerto o manco, aquél havían por sano que más dinero me dava. Mío era el provecho, suyo el afán. Pues servidores, ¿no tenía por su causa dellas? Cavalleros, viejos y moços; abades de todas dignidades, desde obispos hasta sacristanes.[84] En entrando por la yglesia, vía derrocar bonetes en mi honor, como si yo fuera una duquesa. El que menos avía que negociar comigo, por más ruyn se tenía. De media legua que me viessen, dexavan las Horas: uno a uno y dos a dos, venían a donde yo estava, a ver si mandava algo, a preguntarme cada uno por la suya. Que hombre havía, que estando diziendo missa, en viéndome entrar se turbava, que no fazía ni dezía cosa a derechas.[85] Unos me llamavan "señora", otros "tía", otros "enamorada", otros "vieja honrrada". Allí se concerta-

---

tre ellas *contrarium* (p. ej. *"floresci para secarme"*) junto con *adnominatio* (véase Introducción, pp. 128-9). El entero pasaje hasta *"de carne sentible formada"* adicionan las *TCs.*

83 *sentible*: 'sensible'; latinismo parcialmente castellanizado.

84 *abades de todas dignidades*: empieza aquí el más descarado pasaje anticlerical de la obra, tanto porque se atreve a incluir hasta a obispos entre los clientes de Celestina, como porque dibuja a sacerdotes negociando abiertamente con la alcahueta dentro de la iglesia durante la misa, y hasta besándole el vestido y aun la cara. La sátira anticlerical así sobrepasa las convenciones nada remilgadas de la Edad Media y recuerda la de algunas comedias humanísticas. El Comentador reproduce el pasaje sin comentario alguno.

85 *Que hombre avía...*: las *TCs* sustituyen *"En viéndome entrar se turbavan, que no hazían ni dezían cosas a derechas".*

van sus venidas a mi casa, allí las ydas a [las suyas], [86] allí se me ofrecían dineros, allí promesas, allí otras dádivas, besando el cabo de mi manto, y aun algunos en la cara, por me tener más contenta. Agora hame traýdo la fortuna a tal estado que me digas: "¡buena pro [*te*] hagan las çapatas!" [87]

SEM.—Espantados nos tienes con tales cosas como nos cuentas de essa religiosa gente y benditas coronas. [88] ¡Sí que no serían todos!

CEL.—No, hijo, ni Dios lo mande que yo tal cosa levante. Que muchos viejos devotos havía [89] con quien yo poco medrava, y aun que no me podían ver. Pero creo que de embidia de los otros que me hablavan. Como la clerezía era grande, havía de todos, unos muy castos, otros que tenían cargo de mantener a las de mi oficio. Y aun todavía creo que no faltan. Y embiavan sus escuderos y moços a que me acompañassen; y apenas era llegada a mi casa, quando entravan por mi puerta muchos pollos y gallinas, ansarones, anadones, perdizes, tórtolas,

[86] [*las suyas*]: todas las ediciones traen "las ydas a la suya", pero debe ser contagio del singular precedente, puesto que los clérigos no vivían en la misma casa; cfr. *IT1506*: "Li prendeuamo ordine quando loro doueano uenire in casa mia et quando douea mandarle ale loro" (1973, p. 102).

[87] *"buena pro* [*te*] *hagan las çapatas"*: refrán que se origina en las costumbres de la almoneda: "Buena pro hagan las zapatas, y la barba puta" (Correas, p. 90). Nótese que 'zapata' no es lo mismo que 'zapato'; Covarr., p. 394, explica: "çapata. El cuero que ponen debaxo del quicio en las casas pobres, aunque ordinariamente suele ser de un çapato viejo". Quiere decir Celestina que ha venido a tal estado de pobreza que sólo podría dar al corredor de una almoneda unas zapatas en lugar del acostumbrado par de zapatos viejos. [*te*]: falta en *A*, *C* y *D* y en *J* y *F*. *IT1506* entendía que faltaba el pronombre —"Buon pro te facciano le scarpe" (1973, p. 162).

[88] *benditas coronas*: sinécdoque; irónica alusión a la tonsura clerical.

[89] *Que muchos viejos devotos havía...*: la salvedad, no desprovista de malicia, que hace aquí la vieja es poco convincente; rápidamente vuelve a otro aspecto de su trato con sus clientes eclesiásticos, hasta el punto de comentar, gratuitamente, "aun todavía creo que no faltan [sacerdotes de la misma estampa]".

perniles de tocino, tortas de trigo, lechones. Cada qual, como lo recebía de aquellos diezmos de Dios,[90] assí lo venían luego a registrar, para que comiesse yo y aquellas sus devotas. Pues ¿vino? ¿No me sobrava? ¡De lo mejor que se bevía en la cibdad, venido de diversas partes![91] De Monviedro, de Luque, de Toro, de Madrigal, de Sant Martín, y de otros muchos lugares, y tantos que, aunque tengo la diferencia de los gustos y sabor en la boca, no tengo la diversidad de sus tierras en la memoria. Que harto es que una vieja como yo, en oliendo qualquiera vino, diga de dónde es. Pues otros, curas sin renta, no era ofrecido el bodigo,[92] quando, en besando el filigrés la estola, era del primer boleo[93] en mi casa. Espessos, como piedras a tablado,[94] entravan mochachos cargados de provisiones por mi puerta. No sé como puedo vivir, cayendo de tal estado.

[90] *diezmos de Dios*: "la una parte de diez, que se da ... a la Yglesia, para el sustento de los clérigos" (Covarr., p. 472).

[91] *venido de diversas partes*: *IT1506* reemplaza los vinos españoles citados a continuación con vinos italianos; la primera traducción francesa (1527) los reemplaza por vinos franceses (véase *Celestine,* ed. Gerard J. Brault, 1963). Son cambios significativos; los traductores no quieren ofrecer al lector italiano o francés una Celestina obviamente radicada en otro país que el suyo.

[92] *el bodigo*: el pan votivo que se lleva a las iglesias como ofrenda.

[93] *del primer boleo*: 'de un primer voleo', de un golpe.

[94] *Espessos, como piedras a tablado*: 'muy juntos como piedras lanzadas contra un tablado'; ni *IT1506* ni la primera traducción francesa lograron entender esta imagen. La explica Correas en larga nota referente al texto de *LC;* comenta que muchos lectores de su tiempo no entienden la comparación. Se trata de los tablados de madera que levantaban los labradores para las festividades suyas y que se parecían a los que hacían levantar los caballeros para lanzar bohordos contra ellos. Se ponía encima del tablado un cántaro con un gallo vivo dentro. En los regocijos populares el público, uno tras uno, procuraba quebrar el cántaro tirando piedras contra éste hasta que uno de los lanzadores lograse hacerlo. A él, como premio, pertencía el gallo (Correas, p. 120). Así se explica la imagen muy viva empleada por Celestina para describir la llegada a su casa en rápida sucesión de muchachos de clérigos cargados de provisiones.

ARE.—Por Dios, pues somos venidas a haver plazer, no llores, madre, ni te fatigues,[95] que Dios lo remediará todo.

CEL.—Harto tengo, hija, que llorar, acordándome a tan alegre tiempo y tal vida como yo tenía y quán servida era de todo el mundo. Que jamás hovo fruta nueva de que yo primero no gozasse [antes][96] que otros supiessen si era nascida. En mi casa se havía de hallar, si para alguna preñada se buscasse.[97]

SEM.—Madre, ningund provecho trae la memoria del buen tiempo, si cobrar no se puede; antes tristeza, como a ti agora, que nos has sacado el plazer de entre las manos. Álcese la mesa. Yrnos hemos a holgar y tú darás respuesta a essa donzella que aquí es venida.

[Cena 5.ª]

CEL.—Hija Lucrecia, dexadas estas razones, querría que me dixiesses a qué fue agora tu buena venida.

LUC.—Por cierto, ya se me havía olvidado mi principal demanda y mensaje, con la memoria de esse tan alegre tiempo como has contado; y assí me estuviera un año sin comer, escuchándote y pensando en aquella vida buena que aquellas moças gozarían, que me parece y semeja que estó yo agora en ella. Mi venida, señora, es lo que tú sabrás: pedirte el ceñidero. Y demás desto te ruega mi señora sea de ti visitada, y muy presto, porque se siente muy fatigada de desmayos y dolor del coraçón.

95 *ni te fatigues*: 'ni te atormentes'; latinismo (*fatigare*).

96 [*antes*] *que otros supiessen*: el adverbio falta por elipsis en todas las ediciones españolas, pero lo inserta *IT1506*: "prima che altri sapessi" (1973, p. 163).

97 *si para alguna preñada se buscasse*: la "fruta nueva" de la frase anterior se usa, pues, en doble sentido; Celestina, partera, está pensando en los recién nacidos de las muchachas no casadas que daban a luz en su casa. *IT1506*, al no entender el juego de palabras, añade el adjetivo "matura" después del "havía de hallar" del texto castellano.

CEL.—Hija, destos dolorcillos tales, más es el ruydo que las nuezes.[98] Maravillada estoy sentirse del coraçón muger tan moça.

LUC. (*Aparte*).—¡Assí te arrastren, traydora![99] ¡Tú no sabes qué es! Haze la vieja falsa sus hechizos y vase; después házese de nuevas.

CEL.—¿Qué dizes, hija?

LUC.—Madre, que vamos presto y me des el cordón.

CEL.—Vamos, que yo le llevo.

[98] *más es el ruydo que las nuezes*: eco del refrán nada refinado: "Más es el ruido que las nueces; cagajones descabeces" (Correas, p. 296).

[99] *¡Assí te arrastren, traydora!*: *arrastrar*: "Pena es que dan al condenado a muerte por delito atroz ser arrastrado, y llevado assí a la horca o al patíbulo" (Covarr., p. 150). El aparte indica que Lucrecia está perfectamente enterada de que su ama es víctima de los hechizos de Celestina, a quien revela odiar a pesar de las hipócritas palabras cariñosas que acaba de dirigirle. Nótese que la amistad hipócrita que finge la vieja para con criados y muchachas no les engaña a éstos, que igualmnte ocultan su odio hacia ella bajo un disfraz de respeto y amistad. Sólo Elicia mostrará, después de la muerte de la vieja, que tenía genuinos sentimientos afectuosos hacia su protectora.

[X]

MELIBEA LUCRECIA CELESTINA ALISA

Argumento del décimo auto

Mientra andan Celestina y Lucrecia por camino, está hablando Melibea consigo misma. Llegan a la puerta. Entra Lucrecia primero. Haze entrar a Celestina. Melibea, después de muchas razones, descubre a Celestina arder en amor de Calisto. Veen venir a Alisa, madre de Melibea. Despídense de en uno. Pregunta Alisa a Melibea de los negocios de Celestina. Defendióle [1] su mucha conversación.

[1] *Defendióle su mucha conversación*: 'prohibióle [Alisa a Melibea] conversar mucho con Celestina'; frase ambigua cuyo sentido se hace patente en la escena 5.ª; Marciales (1985, II, p. 175) cree que el pretérito debe ser haplografía de 'defendiéndole', forma que aparece en *IT1506* ("defendendoli", 1973, p. 165) y unas *TCs* tardías. Téngase en cuenta, sin embargo, que el que escribió el argumento pudo ser llevado a emplear el pretérito por el hecho de que se trata de la escena con que termina el Acto.

[Cena 1.ª]

MEL. (*Sola*).—¡O lastimada de mí! ¡O mal proveýda donzella! ¿Y no me fuera mejor conceder su petición y demanda ayer[2] a Celestina, quando de parte de aquel señor, cuya vista me cativó,[3] me fue rogado, y contentarle a él y sanar a mí, que no venir por fuerça a descobrir mi llaga quando no me sea agradecido, quando ya, desconfiando de mi buena respuesta, aya puesto sus ojos en amor de otra? ¡Quánta más ventaja toviera mi prometimiento rogado que mi ofrecimiento forçoso! ¡O mi fiel criada Lucrecia! ¿Qué dirás de mí, qué pensarás de mi seso, quando me veas publicar lo que a ti jamás he quesido descobrir? ¡Cómo te espantarás del rompimiento de mi honestidad y vergüença que siempre como encerrada donzella acostumbré tener! No sé si avrás barruntado de dónde procede mi dolor. ¡O, si ya veniesses[4] con aquella medianera de mi salud! ¡O soberano Dios![5] A ti, que todos los atribulados llaman, los apassionados piden remedio, los llagados medicina; a ti, que los cielos, mar y tierra, con los infernales centros obedecen; a ti, el qual todas las cosas a los hombres sojuzgaste, húmilmente suplico des a mi herido coraçón

[2] *ayer*: alusión a los acontecimientos del Acto IV; véase también la nota 73. Rojas, pues, insiste en que la segunda visita de Celestina a la casa de Melibea tuvo lugar el día siguiente a la primera.

[3] *cuya vista me cativó*: Melibea ahora cree que su pasión amorosa empezó como golpe de relámpago al ver ella a Calisto en el huerto. Los lectores contemporáneos de Rojas creyentes en la magia deberían haber interpretado la suposición de Melibea como consecuencia de la *philocaptio* diabólica practicada contra ella por Celestina.

[4] *si ya veniesses*: '¡ojalá vinieses!'; subjuntivo imperfecto con función desiderativa usado con cierta frecuencia en *LC* en frases exclamativas. *C* y *D* y las *TCs*: "viniesses".

[5] *¡O soberano Dios!*: a diferencia de Calisto, que repetidas veces pide que Dios favorezca su amor ilícito, Melibea pide la ayuda divina para que logre disimular su sufrimiento amoroso.

sofrimiento y paciencia, con que mi terrible passión pueda dissimular. No se desdore aquella hoja de castidad que tengo assentada sobre este amoroso desseo, publicando ser otro mi dolor, que no el que me atormenta. Pero ¿cómo lo podré hazer, lastimándome tan cruelmente el ponçoñoso bocado[6] que la vista de su presencia de aquel cavallero me dio? ¡O género femíneo,[7] encogido y frágile! ¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descobrir su congoxoso y ardiente amor, como a los varones? ¡Que ni Calisto viviera quexoso, ni yo penada!

[Cena 2.ª]

LUC. (*Aparte. Afuera*)—Tía, deténte un poquito cabo esta puerta. Entraré a ver con quién está hablando mi señora. (*Dentro*). Entra, entra, que consigo lo ha.

MEL.—Lucrecia, echa essa antepuerta.[8] ¡O vieja sabia y honrrada, tú seas bienvenida! ¿Qué te parece, cómo [*ha quesido*][9] mi dicha y la fortuna ha rodeado que yo tuviesse de tu saber necessidad, para que tan presto me hoviesses de pagar en la misma moneda[10] el beneficio que por ti me fue demandado para esse gentilhombre que curavas con la virtud de mi cordón?

CEL.—¿Qué es, señora, tu mal, que assí muestra las señas de su tormento en las coloradas colores[11] de tu gesto?

[6] *el ponçoñoso bocado*: ¿recuerdo del "brebaje amoroso" que dio Gorvalán a Tristán e Iseo en la historia de *Tristán de Leonís*, cap. xxi?

[7] *femíneo*: 'femenino'; latinismo (*femineus*)

[8] *antepuerta*: "El repostero o paño que se pone delante de la puerta, assí por abrigo como por la decencia" (Covarr., p. 124).

[9] [*ha quesido*] *mi dicha*: *A* y *C* traen "que ha sido"; *D*: "ha sido": la enmienda de las *TCs* es de aceptar.

[10] *en la misma moneda*: es decir, Melibea con su cordón había ayudado a Celestina a que ésta curase el supuesto dolor de muelas de Calisto; ahora la muchacha pide a la vieja un favor semejante.

[11] *coloradas colores*: 'colores rojizos'; nótese el uso de *adnominatio* (*color.../color...*).

MEL.—Madre mía, que me comen este coraçón serpientes dentro de mi cuerpo. [12]

CEL. (*Aparte*).—¡Bien está, assí lo quería yo! Tú me pagarás, doña loca, la sobra de tu yra.

MEL.—¿Qué dizes? ¿Has sentido en verme alguna causa donde mi mal proceda?

CEL.—No me as, señora, declarado la calidad del mal. ¿Quieres que adevine la causa? Lo que digo es que rescibo mucha pena de ver triste tu graciosa presencia.

MEL.—Vieja honrrada, alégramela tú, que grandes nuevas me han dado de tu saber.

CEL.—Señora, el sabidor solo Dios es; pero como para salud y remedio de las enfermedades fueron repartidas las gracias en las gentes de hallar las melezinas, dellas por esperiencia, dellas por arte, dellas por natural instinto, [13] alguna partezica alcançó a esta pobre vieja, de la qual al presente podrás ser servida.

MEL.—O, ¡qué gracioso y agradable me es oýrte! Saludable es al enfermo la alegre cara del que le visita. [14] Parésceme que veo mi coraçón entre tus manos, fecho pedaços; el qual, si tú quisiesses, con muy poco trabajo juntarías con la virtud de tu lengua, no de otra manera que quando vio en sueños aquel grande Alexandre, [15] rey de Macedonia, en la boca del dragón la saludable

[12] *que me comen este coraçón serpientes*: la alusión a la actividad de serpientes recuerda el papel del aceite serpentino en el conjuro del Acto III, intencionalmente, como indica el aparte celestinesco que sigue.

[13] *dellas... dellas... dellas...*: nuevo ejemplo de *de* + el pronombre con fuerza partitiva.

[14] *Saludable es al enfermo...*: sentencia cuya fuente está por identificar.

[15] *quando vio en sueños aquel grande Alexandre...*: traducción de un *exemplum* citado en Petrarca, 1496, *Índice* (fol. A 2 *r*): *Quod Alexandro per uisum draco radicem in ore gerens apparuit: quia inuenta & Ptolemaeum familiarem suum uenenata aspide percussum & alios multos de eadem peste liberauit.* El cuento como aparece en el propio texto del *De rebus memor.*, IV, iii, 22 B, es mucho más largo.

rayz con que sanó a su criado Tolomeo del bocado de la bívora. Pues, por amor de Dios, te despojes para [*más*] diligente [16] entender en mi mal, y me des algún remedio.

CEL.—Gran parte de la salud es dessearla, [17] por lo qual creo menos peligroso ser tu dolor. Pero para yo dar, [18] mediante Dios, congrua [19] y saludable melezina, es necessario saber de ti tres cosas. La primera, a qué parte de tu cuerpo más declina [20] y aquexa el sentimiento. Otra, si es nuevamente por ti sentido, porque más presto se curan las tiernas enfermedades en sus principios, que quando han hecho curso en la perseveración de su oficio; [21] mejor se doman los animales en su primera edad que quando ya es su cuero endurecido, para venir mansos a la [melena]; [22] mejor crescen las plantas que tiernas y nuevas se transponen que las que frutificando ya se mudan; muy mejor se despide el nuevo pecado que aquel que por costumbre antigua cometemos cada día. La tercera, si procede de algún cruel pensamiento

16 *te despojes para* [*más*] *diligente...*: entiéndase 'dejes de lado otras cosas para que puedas con más diligencia dedicarte a mi enfermedad'. *A*: "muy diligente"; *C* y *D*: "mi diligente"; debe aceptarse la enmienda de las *TCs.*

17 *Gran parte de la salud es dessearla*: refrán (Correas, p. 224), pero existía ya en la Antigüedad (por ej. Séneca, *Phaedra,* II, v. 249: *Pars sanitatis uelle sanari fuit* y *Epistula* xxxiv, 3; véase Fothergill-Payne, p. 110).

18 *para yo dar*: nuevo ejemplo del infinitivo precedido por un pronombre personal sujeto; uso sintáctico que, según Criado de Val, 1955, p. 82, recuerda el infinitivo personal del portugués y sólo se encuentra en *LC* después del Acto I.

19 *congruas* 'conveniente'; latinismo (*congruus,* 'congruente').

20 *declina*: 'se inclina'.

21 *quando han hecho curso...*: "hazer curso una cosa: acostumbrarse a ir por un cierto lugar..., y los humores en el cuerpo hazen curso a la parte más flaca" (Covarr., p. 388). *perseveración*: latinismo (*perseveratio,* 'persistencia'). *Coment.,* fol. 148 *v,* n. 6, señala que las palabras de Celestina recuerdan las de Cicerón, *De oratore,* III, 48, y de Ovidio, *De remedio amoris,* V, vv. 81 y sigs. Desde luego, se trata de lugares comunes de los tratados de medicina.

22 *a la* [*melena*]: *A* y *C* leen erróneamente "a la melezina"; alusión al dicho "venir a la melena" [es decir, al yugo].

que asentó en aquel lugar. Y, esto sabido, verás obrar mi cura. Por ende, cumple que al médico, como al confessor, se hable toda verdad abiertamente.[23]

MEL.—Amiga Celestina, muger bien sabia y maestra grande, mucho *has abierto el camino por donde mi mal te* pueda especificar.[24] Por cierto, tú lo pides como muger bien esperta en curar tales enfermedades. Mi mal es de coraçon, la ysquierda teta es su aposentamiento,[25] tiende sus rayos a todas partes. Lo segundo, es nuevamente nacido en mi cuerpo, que no pensé jamás que podía el dolor privar el seso como éste haze; túrbame la cara, quítame el comer, no puedo dormir, ningún género de risa querría ver. La causa o pensamiento, que es la final cosa por ti preguntada de mi mal, ésta no sabré dezir[te].[26] Porque ni muerte de de[u]do, ni pérdida de *temporales* bienes, ni sobresalto de visión,[27] ni sueño desvariado, ni otra cosa puedo sentir que fuesse, salvo la alteración que tú me causaste con la demanda que sospeché de parte de aquel cavallero Calisto, quando me *pediste la oración.*

CEL.—¿Cómo, señora, tan mal hombre es aquél? ¿Tan mal nombre es el suyo, que en sólo ser nombrado trae consigo ponçoña su sonido? No creas que sea éssa la causa de tu sentimiento, antes otra que yo barrunto. Y pues que assí es, si tú licencia me das, yo, señora, te la diré.

MEL.—¿Cómo, Celestina? ¿Qué es esse nuevo salario[28] que pides? ¿De licencia tienes tú necessidad para me

[23] *al médico, como al confessor...*: refrán: cfr. "Al médico, y confesor, y letrado, la verdad a lo claro" (Correas, p. 33). Correas trae dos versiones del refrán. *Coment.*, fol. 149 *v*, n. 10, insiste en que al abogado también se ha de decir toda la verdad.

[24] *especificar*: latinismo (lat. med. *specificare*).

[25] *la ysquierda teta...*: según una difusa creencia antigua el corazón se situaba hacia *la parte izquierda del pecho.*

[26] [*te*]: falta en *A*.

[27] *sobresalto de visión*: entiéndase 'trastorno ocular'.

[28] *salario*: así en todas las ediciones, pero Celestina no pide nuevamente dinero sino licencia para hablar francamente. Debe haber mala lección, posiblemente de 'salvario', del lat. med.

dar la salud? ¿Quál físico [29] jamás pidió tal seguro para curar al paciente? Di, di, que siempre la tienes de mí, tal que mi honrra no dañes con tus palabras.

CEL.—Véote, señora, por una parte quexar el dolor, por otra temer la melezina. Tu temor me pone miedo, el miedo silencio, el silencio tregua [30] entre tu llaga y mi melezina. Assí que será causa que ni tu dolor cesse ni mi venida aproveche.

MEL.—Quánto más dilatas la cura, tanto más [*me*] [31] acrecientas y multiplicas la pena y passión. O tus melezinas son de polvos de infamia y licor de corrupción, conficionados con otro más crudo dolor que el que de parte del paciente se siente, o no es ninguno tu saber. [32] Porque si lo uno o lo otro no [obstasse], [33] qualquiera remedio otro darías sin temor, pues te pido le muestres, quedando libre mi honrra.

CEL.—Señora, no tengas por nuevo ser más fuerte de sofrir al herido la ardiente trementina y los ásperos puntos [34] que lastiman lo llagado [y] [35] doblan la passión,

---

salvatio, 'protección'. No convence Marciales (1985, II, p. 179, n. 19) cuando propone reemplazar 'salario' por 'sagrario'.

29 *físico*: sólo en *A*; *C* y *D* y las *TCs* lo sustituyen con el latinismo *médico,* forma normalmente usada también en *A*.

30 *tregua...*: aquí en el sentido de que no habrá, entre la medicina de Celestina y la llaga de que sufre Melibea, el combate que los médicos antiguos consideraban imprescindible para conseguir una curación. Nótese el empleo en esta oración de la figura retórica llamada *gradatio.*

31 [*me*] *acrecientas*: el pronombre falta en *A, C,* y *D*.

32 *tus melezinas son de polvo de infamia...*: nuevo ejemplo de ironía teatral; en este parlamento la impaciente Melibea propone como hipótesis posible algo que el lector sabe representa la realidad: que es víctima de un hechizo diabólico urdido por Celestina.

33 *no* [*obstasse*]: "abastasse" en *A, C* y *D* pero es errata evidente; *las TCs sustituyen "te impidiesse". Sin duda tiene razón* Marciales (1985, II, p. 179, n. 22) al concluir que la lección de las *Comedias* es mala interpretación de un 'obstasse' manuscrito.

34 *los ásperos puntos*: entiéndase los dolorosos puntos de sutura con que Celestina curará la "llaga" de Melibea.

35 [y]; seguimos aquí la lección de *D*.

que no la primera lisión[36] que dio sobre sano. Pues si tú quieres ser sana y que te descubra la punta de mi sotil aguja sin temor, haz para tus manos y pies una ligadura de sosiego, para tus ojos una cobertura de piedad, para tu lengua un freno de [*silencio*],[37] para tus oýdos unos algodones de sofrimiento y paciencia, y verás obrar a la antigua maestra destas llagas.

MEL.—O, ¡cómo me muero con tu dilatar![38] Di, por Dios, lo que quisieres, haz lo que supieres; que no podrá ser tu remedio tan áspero que yguale con mi pena y tormento. ¡Agora toque en mi honrra, agora dañe mi fama, agora lastime mi cuerpo! Aunque sea romper mis carnes para sacar mi dolorido coraçón, te doy mi fe ser segura[39] y, si siento alivio, bien galardonada.

LUC. (*Aparte*).—El seso tiene perdido mi señora. Gran mal es éste. Cativado la ha esta fechizera.[40]

CEL. (*Aparte*).—Nunca me ha de faltar un diablo[41] acá

36 *lisión*: 'lesión'.

37 [*silencio*]: así en *J* y las otras *TCs. A, C* y *D*: "sosiego" —errata debida a la repetición del *sosiego* del renglón anterior. Nótese que Celestina convierte en advertencias metafóricas los cuatro métodos de restricción física empleados por los médicos antiguos para controlar al paciente cuando iban a causarle sufrimiento.

38 *tu dilatar*: 'tu alargamiento'; latinismo (*dilatare*, 'ensanchar', 'extender'). Celestina sigue hablando con rodeos con el fin de aumentar la impaciencia de Melibea y hacerle deseosa de confesar sin más sus sentimientos amorosos.

39 *te doy mi fe ser segura*: 'te doy mi fe que estarás segura' (*IT1506*, p. 169: "te do mia fe che serai secura"). El uso del infinitivo cuando la lengua moderna pide el futuro es, según Criado de Val, 1955, p. 82, más frecuente en el Acto I que en los demás actos.

40 *Cativado la ha esta fechizera*: *cativar*, a oídos de los lectores cuatrocentistas, tendría aquí un significado técnico —la *philocaptio* o 'captar de amores' practicada por las hechiceras contra un hombre o una mujer (véase Russell, 1978, pp. 249-50 y *passim*).

41 *Nunca me ha de faltar un diablo...*: cómico juego de palabras; Celestina quiere usar 'diablo' en el sentido de 'persona pesada', pero, siendo quien es, el lector se da cuenta de que también representa su aparte una especie de confesión no intencionada.

y acullá. Escapóme Dios de Pármeno, tópome con Lucrecia.

MEL.—¿Qué dizes, amada maestra? ¿Qué te fablava essa moça?

CEL.—No le oý nada. [42] *Pero diga lo que dixere, sabe que no ay cosa más contraria en las grandes curas, delante los animosos çurujanos,* [43] *que los flacos coraçones, los quales con su gran lástima, con sus dolorosas hablas, con sus sentibles meneos, ponen temor al enfermo, hazen que desconfíe de la salud, y al médico enojan y turban; y la turbación altera la mano, rige sin orden la aguja. Por donde se puede conocer claro* que es muy necessario para tu salud que no esté persona delante, y así que la deves mandar salir. Y tú, hija Lucrecia, perdona.

MEL.—¡Salte fuera presto!

LUC. (*Aparte*)—¡Ya, ya! ¡Todo es perdido! (*En voz alta*) Ya me salgo, señora.

[Cena 3.ª]

CEL.—Tan bien me da osadía tu gran pena, como ver [44] que con tu sospecha has ya tragado alguna parte de mi cura; pero todavía es necessario traer más clara melezina y más saludable descanso de casa de aquel cavallero Calisto.

42 *Pero diga lo que dixere...*: adición; *A*, *C* y *D* traen "No le oý nada. Lo que yo digo es..." Nótese que el propósito de esta amplificación es permitir a Rojas que descante más sobre las enfermedades y su tratamiento, asunto que, a juzgar por el espacio dedicado a él en *LC*, le fascinaba.

43 *çurujanos*: del lat. med. *chirurgus;* "El médico que cura de heridas o llagas" (Covarr., p. 424). En la lengua del Siglo de Oro el cirujano, a diferencia del médico, era normalmente personaje que curaba haciendo uso de sus manos, pero Rojas en este pasaje considera 'cirujano' y 'médico' como sinónimos.

44 *Tan bien... como ver*: entiéndase 'tanto me da osadía tu gran pena como el hecho de que, con tus sospechas, has ya tragado...'

MEL.—Calla, por Dios, madre. No trayga[*s*] de su casa cosa para mi provecho, ni le nombres aquí.

CEL.—Sufre, señora, con paciencia, que es el primer punto y principal. No se quiebre; si no, todo nuestro trabajo es perdido. Tu llaga es grande; tiene necessidad de áspera cura, y lo duro con duro se ablanda más eficacemente.[45] Y dizen los sabios que la cura del lastimero médico dexa mayor señal[46] y que nunca peligro sin peligro se vence.[47] [*Ten paciencia*],[48] que pocas veces lo molesto sin molestia se cura,[49] y un clavo con otro se espele y un dolor con otro.[50] No concibas odio ni desamor, ni consientas a tu lengua dezir mal de persona tan virtuosa como Calisto, que si conocido fuesse...

MEL.—¡O, por Dios, que me matas! ¿Y no te tengo dicho que no alabes esse hombre, ni me lo nombres en bueno ni en malo?

[45] *lo duro con duro se ablanda más eficacemente*: Perarca, 1496, *De remediis*, II, 43 B1-2: *Dura duris efficacius leniuntur* (fol. 1 [1] *v*).

[46] *Y dizen los sabios que la cura del lastimero médico dexa mayor señal*: aunque introducida por la frase hecha "dizen los sabios", en realidad se trata de una continuación de la cita petrarquesca referida en la nota anterior: *saepe medici mollioris deformior est cicatrix*. No sabemos por qué, en lugar de traducir *deformior est cicatrix* al pie de la letra, sustituye: "dexa mayor señal"; Francisco de Madrid traduce (1523, fol. CX, *r*) "el cirujano piadoso dexa más disforme la llaga".

[47] *nunca peligro sin peligro se vence*: sentencia del Índice petrarquesco: *Periculum nunquam sine periculo uincitur* —del *De rebus memor.*, III, ii, 60 B.

[48] [*Ten paciencia*]: las *Comedias leen* "Temperancia", errata evidente que se subsana en las *TCs*.

[49] *pocas vezes lo molesto sin molestia se cura*: véase la nota siguiente.

[50] *Y un clavo con otro se espele...*: Petrarca, 1496, *De remediis*, II, 84, C 5-6: *Dolor dolore: clauus clauo pellitur: ut antiquo dicitur prouerbio: Vix molestum aliquid sine molestia curatur* (fol. n. 3 *r*). *se espele*: latinismo [*ex*] *pellere*, 'desalojar'). *Coment.*, fols. 151 *v*-152 *r*, señala que estas sentencias petrarquescas relacionadas con la práctica de la medicina suelen ser citas de Galeno o de Hipócrates.

CEL.—Señora, éste es otro y segundo punto, [*el qual*] [51] si tú con tu mal sofrimiento no consientes, poco aprovechará mi venida; y si, como prometiste, lo sufres, tú quedarás sana y sin debda y Calisto sin quexa y pagado. Primero te avisé de mi cura y desta invisible aguja que, sin llegar a ti, sientes en sólo mentarla en mi boca.

MEL.—Tantas vezes me nombrarás esse tu cavallero, que ni mi promessa baste ni la fe que te di a sofrir tus dichos. ¿De qué ha de quedar pagado? ¿Qué le devo a él? ¿Qué le soy a cargo? ¿Qué ha hecho por mí? ¿Qué necessario es él aquí para el propósito de mi mal? Más agradable me sería que rasgases mis carnes y sacasses mi coraçón, que no traer essas palabras aquí.

CEL.—Sin te romper las vestiduras se lançó en tu pecho el amor; no rasgaré yo tus carnes para le curar.

MEL.—¿Cómo dizes que llaman a este mi dolor, que assí se ha enseñoreado en lo mejor de mi cuerpo?

CEL.—¡Amor dulce!

MEL.—Esso me declara qué es, que en sólo oýrlo me alegro.

CEL.—Es un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura, una delectable dolencia, un alegre tormento, una dulce y fiera herida, una blanda muerte. [52]

MEL.—¡Ay, mezquina de mí! Que si verdad es tu relación, dudosa será mi salud. Por que, según la contrariedad que essos nombres entre sí muestran, lo que al uno fuere provechoso acarreará al otro más passión.

51 [*el qual*]: adición de las *TCs.*

52 *Es un fuego escondido...*: esta definición del amor a base de la figura retórica llamada *contentio* ("cuando la oración se construye a base de juntar contrariedades," *Ad Herennium,* IV, xv), es préstamo del diálogo *De gratis amoribus* de Petrarca, *De remediis,* 1496, I, 69, A 2-3 (fol. [e 6] *r*): *Est enim amor latens ignis: gratum uulnus: sapidum uenenum: dulcis amaritudo: delectabilis morbus: iucundum supplicium: blanda mors.* Véase también Deyermond, 1961, p. 58, n. 1. Obsérvese que, en este punto culminante de la seducción de Melibea, Rojas cree imprescindible acudir a una *auctoritas* como Petrarca en busca de la definición del amor que Celestina necesita.

CEL.—No desconfíe, señora, tu noble juventud de salud; que quando el alto Dios da la llaga, tras ella embía el remedio. Mayormente que sé yo al mundo nascida una flor [53] que de todo esto te delibre. [54]

MEL.—¿Cómo se llama?

CEL.—No te lo oso dezir.

MEL.—Di, no temas.

CEL.—¡Calisto!... [55] ¡O, por Dios, señora Melibea! ¿Qué poco esfuerço es éste? ¿Qué descaescimiento? ¡O, mezquina yo! ¡Alça la cabeza! ¡O malaventurada vieja! ¿En esto han de parar mis passos? Si muere, matarme han; aunque viva, seré sentida; que ya no podrá sofrirse de no publicar su mal y mi cura. Señora mía Melibea, ángel mío, ¿qué has sentido? ¿Qué es de tu habla graciosa? ¿Qué es de tu color alegre? ¡Abre tus claros ojos! ¡Lucrecia, Lucrecia! ¡Entra presto acá! Verás amortescida a tu señora entre mis manos. ¡Baxa presto por un jarro de agua!

MEL.—Passo, passo, que yo me esforçaré. No escandalizes la casa.

CEL.—¡O cuytada de mí! ¡No te descaezcas! Señora, háblame como sueles.

MEL.—¡Y muy mejor! Calla, no me fatigues.

CEL.—Pues, ¿qué me mandas que faga, perla graciosa? ¿Qué ha sido este tu sentimiento? Creo que se van quebrando mis puntos. [56]

[53] *una flor*: entiéndese 'esplendor'; latinismo (*flor*, usado con frecuencia en latín para designar a un joven o una joven en cuya persona se unen la hermosura, la juventud y las demás prendas atractivas.

[54] *te delibre*: 'te libere'; *de + liberare.*

[55] *Calisto*: esta palabra ha venido representando, para Melibea, un verdadero nombre tabú, tabú que Celestina finalmente logra romper en esta escena a costa de hacer a la joven desmayarse. Recuperada y libre por fin del tabú, ahora la joven puede admitir su amor ante la alcahueta.

[56] *se van quebrando mis puntos*: alusión a los puntos metafóricos con que la vieja cree haber zurcido la llaga de Melibea. Aquí, como en otras ocasiones, Rojas humaniza la figura de Celestina al mostrarla víctima de accesos de temor.

MEL.—Quebróse mi honestidad, quebróse mi empacho, afloxó mi mucha vergüença, y, como muy naturales, como muy domésticos,[57] no pudieron tan livianamente despedirse de mi cara que no llevassen consigo [mi][58] color por algún poco de espacio, mi fuerça, mi lengua y gran parte de mi sentido. O, pues ya mi nueva maestra, mi fiel secretaria,[59] lo que tú tan abiertamente conoces, en vano trabajo por te lo encubrir. Muchos y muchos días son passados[60] que esse noble cavallero me habló en amor; tanto me fue entonces su habla enojosa quanto, después que tú me le tornaste a nombrar, alegre. Cerrado han tus puntos mi llaga. Venida soy en tu querer. En mi cordón le llevaste embuelta la posesión de mi libertad.[61] Su dolor de muelas era mi mayor tormento, su pena era la mayor mía. Alabo y loo tu buen sofrimiento, tu cuerda osadía, tu liberal trabajo, tus solícitos y fieles passos, tu agradable habla, tu buen saber, tu demasiada solicitud, tu provechosa importunidad. Mucho te deve esse señor, y más yo, que jamás pudieron mis reproches aflacar tu esfuerço y perseverar, confiando en tu mucha astucia. Antes, como fiel servidora, quando más denostada, más diligente; quando más disfavor, más esfuerço; quando peor respuesta, mejor cara; quando yo más ayrada, tú más humilde. Pospuesto todo temor, has sacado de mi pecho lo que jamás a ti ni a otro pensé descobrir.

[57] *muy domésticos*: 'muy acostumbrados a estar conmigo'; latinismo (*domesticus*, 'perteneciente a la casa').

[58] *[mi] color*: *"su color" en todas las ediciones, pero es errata* probable (véase Marciales, 1985, II, p. 183, n. 39).

[59] *secretaria*: 'consejera secreta'; latinismo (lat. med. *secretarius*, 'consejero privado').

[60] *Muchos y muchos días son passados*: Melibea, pues, supone aquí que había pasado bastante tiempo desde su primer encuentro con Calisto (I, 1.ª).

[61] *En mi cordón le llevaste embuelta...*: ironía teatral; Melibea habla, según ella cree, de modo metafórico, pero tanto el lector como la alcahueta-hechicera saben que el cordón en manos de Celestina había servido para desempeñar en realidad el papel que Melibea describe.

CEL.—Amiga y señora mía, no te maravilles, porque estos fines, con efecto, me dan osadía a sofrir los ásperos y escrupulosos desvíos[62] de las encerradas donzellas como tú. Verdad es que ante que me determinasse,[63] assí por el camino como en tu casa, estuve en grandes dubdas si te descobriría mi petición. Visto el gran poder de tu padre, temía; mirando la gentileza de Calisto, osava; vista tu discreción, me recelava; mirando tu virtud y humanidad, [*me*] esforçava. En lo uno fallava el miedo y en lo otro la seguridad.[64] Y pues assí, señora, has quesido descubrir la gran merced que nos has hecho, declara tu voluntad, echa tus secretos en mi regaço, pon *en mis manos el concierto deste concierto.*[65] *Yo daré* forma como tu desseo y el de Calisto sean en breve complidos.

MEL.—¡O mi Calisto y mi señor, mi dulce y suave alegría! Si tu coraçón siente lo que agora el mío, maravillada estoy cómo la absencia te consiente vivir. ¡O mi madre y mi señora!, haz de manera como luego le pueda ver, si mi vida quieres.

CEL.—Ver y hablar.

MEL.—¿Hablar? Es impossible.

62 *escrupulosos desvíos*: 'medrosas repulsas'; "*escrupuloso,* el muy medroso y temoroso, que no se assegura ni aquieta fácilmente" (Covarr., p. 542).

63 *ante que me determinasse... y en lo otro la seguridad*: parece ser eco de un pasaje en la carta dedicatoria de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro: "primero que me determinase estuve en grandes dubdas; vista vuestra discreción temía; mirada vuestra virtud osava; en lo uno hallava el miedo, y en lo otro buscava la seguridad" (ed. de Keith Whinnom, 1971, p. 80).

64 *Visto el gran poder...*: la frase entera es ejemplo de la figura retórica llamada *contentio.* [*me*]: pronombre omitido en *A, C* y *D.*

65 *el concierto deste concierto*: 'el arreglo de este desacuerdo'; el primer *concierto* se usa en el sentido románico de 'acuerdo'; el segundo juega con el significado latino *concertare,* 'contender', 'luchar con'. La repetición de una misma palabra con sentido distinto es ejemplo de *traductio*: *cum idem verbum ponitur modo in hac, modo in altera re...* (*Ad Herennium,* IV, xiv, 21).

CEL.—Ninguna cosa a los hombres que quieren hazerla es impossible.

MEL.—Dime cómo.

CEL.—Yo lo tengo pensado. Yo te lo diré: por entre las puertas[66] de tu casa.

MEL.—¿Quándo?

CEL.—Esta noche.

MEL.—Gloriosa[67] me serás, si lo ordenas. Di a qué hora.

CEL.—A las doze.

MEL.—Pues ve, mi señora, mi leal amiga, y fabla con aquel señor. Y que venga muy paso, y de allí se dará concierto, según su voluntad, a la hora que has ordenado.

CEL.—Adiós, que viene hazia acá tu madre.

[Cena 4.ª]

MEL.—Amiga Lucrecia, [*mi leal criada*][68] y mi fiel secretaria, ya has visto cómo no ha sido más en mi mano. Cativome el amor de aquel cavallero. Ruégote, por Dios, se cubra con secreto sello, por que yo goze de tan suave amor. Tú serás de mí tenida en aquel lugar que merece tu fiel servicio.

LUC.—[69] *Señora, mucho antes de agora tengo sentida tu llaga y calado tu desseo. Hame fuertemente dolido tu perdición. Quanto más tú me querías encobrir y celar el fuego que te quemava, tanto más sus llamas se manifestavan en la color de tu cara, en el poco sossiego del coraçón, en el meneo de tus miembros, en* [*el*] *comer*

[66] *por entre las puertas*: 'por las rendijas de las puertas'; cfr. *IT1506*: "per le fessure delle porte de tua casa" (1973, p. 173).

[67] *gloriosa*: 'digno de honor y alabanza'.

[68] [*mi leal criada*]: adición de las *TCs*, tal vez por ser 'secretaria' término incompatible en la lengua corriente con el estado de criada (véase también la nota 59).

[69] *Señora, mucho antes... la blanda lisonja*: esta adición reemplaza el corto parlamento de Lucrecia en *A*, *C* y *D*: "Antes de agora lo he sentido y me ha pesado. Pero, pues ya no tiene tu merced..."

sin gana, en el no dormir. Assí que de contino se te cayán, como de entre las manos, señales muy claras de pena. Pero como en los tiempos que la voluntad reyna en los señores, o desmedido apetito, cumple a los servidores obedecer con diligencia corporal y no con artificiales consejos de lengua,[70] *sufría con pena, callava con temor, encobría con fieldad;* [y me ha pesado] *de manera que*[71] *fuera mejor el áspero consejo que la blanda lisonja.* Pero, pues ya no tiene tu merced otro medio sino morir o amar, mucha razón es que se escoja por mejor aquello que en sí lo es.

[Cena 5.ª]

ALI.—¿En qué andas acá, vezina, cada día?

CEL.—Señora, faltó ayer[72] un poco de hilado al peso y vínelo a cumplir, porque di mi palabra. Y traýdo, voyme. Quede Dios contigo.

ALI.—Y contigo vaya. Hija Melibea, ¿qué quería la vieja?

MEL.—Señora, venderme un poquito de solimán.[73]

ALI.—Esso creo yo más que lo que la vieja ruyn dixo. Pensó que recibiría yo pena dello y mintióme. Guarte,

[70] *no con artificiales consejos de lengua*: se opone el trabajo corporal, actividad instintiva, a los consejos verbales, que son construcciones intelectuales y lingüísticas y, por consiguiente, fingidas o artficiosas; cfr. Covarr., p. 154.

[71] *de manera que*: pretende Lucrecia que el silencio forzoso que se creía obligada a guardar ante la pena de Melibea le causa pesar, *de manera que* se daba cuenta ya de que hubiera sido mejor dar consejos saludables, aunque molestos, a Melibea, en lugar de dejarla que se perdiera. Marciales (1985, II, p. 185, n. 51) tal vez tiene razón al suponer que hay aquí mala ligación entre la adición y el texto primitivo.

[72] *faltó ayer*: nueva insistencia en que la segunda visita de Celestina a la casa de Melibea tuvo lugar el día después de la del Acto IV.

[73] *solimán*: cosmético hecho a base de preparados de mercurio (*DRAE*). Tanto Celestina como Melibea mienten de modo contradictorio a Alisa pues no han concertado entre sí una explicación de la nueva presencia de la alcahueta en la casa de Pleberio.

hija, della,[74] que es gran traydora; que el sotil ladrón siempre rodea las ricas moradas.[75] Sabe ésta con sus trayciones, con sus falsas mercadurías, mudar los propósitos castos. Daña la fama; a tres vezes que entra en una casa, engendra sospecha.

LUC. (*Aparte*).—¡Tarde acuerda nuestra ama!

ALI.—Por amor mío, hija, que si acá tornare sin verla yo, que no ayas por bien su venida, ni la recibas con plazer. Halle en ti onestidad en tu respuesta y jamás bolverá; que la verdadera virtud más se teme que espada.[76]

MEL.—¿Déssas es? ¡Nunca más! Bien huelgo, señora, de ser avisada, por saber de quién me tengo de guardar.

[74] *Guarte, hija, della*: *D, J* y demás *TCs* leen "Guárdate". Alisa, ahora libre de la influencia diabólica que, en el Acto IV, la hacía tratar a Celestina como visitante bienvenida, sospecha los motivos de las visitas de la mentirosa vieja, pero está tan convencida de la virtud de su hija que es incapaz de concebir dudas con respecto al trato de ésta con la alcahueta.

[75] *el sotil ladrón...*: refrán; cfr "El sotil ladrón busca el rico mesón" (Correas, p. 466).

[76] *la verdadera virtud más se teme que la espada*: sentencia no identificada por el Comentador.

[XI]

[CELESTINA SEMPRONIO CALISTO PÁRMENO ELICIA]

Argumento del onzeno auto

Despedida Celestina de Melibea, va por la calle sola hablando. Vee a Sempronio y Pármeno que van a la Magdalena por su señor. Sempronio habla con Calisto. Sobreviene Celestina. Van a casa de Calisto. Declárale Celestina su mensaje y negocio recaudado [1] con Melibea. Mientra ellos en essas razones están, Pármeno y Sempronio entre sí hablan. Despídese Celestina de Calisto, va para su casa, llama a la puerta, Elicia le viene abrir. Cenan y vanse a dormir.

[1] *recaudado*: 'conseguido'; sentido antig.: "alcanzar, conseguir con instancias o súplicas lo que se desea" (*DRAE*).

[Cena 1.ª][2]

CEL. (*Aparte*).—¡Ay Dios, si llegasse[3] a mi casa con mi mucha alegría a cuestas! A Pármeno y a Sempronio veo yr a la Magdalena. Tras ellos me voy, y si aý no estoviere Calisto, passaremos a su casa a pedirle albricias de su gran gozo.

[Cena 2.ª]

SEM.—Señor, mira que tu estada[4] es dar a todo el mundo que dezir. Por Dios, que huygas[5] de ser traýdo en lenguas;[6] que al muy devoto llaman ypócrita.[7] ¿Qué dirán sino que andas royendo los sanctos?[8] Si passión tienes, súfrela en tu casa; no te sienta la tierra.[9] No descubras

[2] [*Cena 1.ª*]: este aparte de Celestina tiene lugar cuando está sola en la calle. Ve a Pármeno y Sempronio andando por la calle del Arcediano hacia la Magdalena sin poder alcanzarles. Cuando habla Sempronio, éste y Pármeno están obviamente dentro de la iglesia. Se trata, pues, de una nueva escena.

[3] *si llegasse*: 'ojalá que llegase', subjuntivo desiderativo introducido por 'si'.

[4] *tu estada*: 'tu estancia', 'tu permanencia [en la iglesia]'.

[5] *huygas*: 'huyas' (lat. *fugeas*); en el esp. antig. la *g* procedente del subjuntivo de verbos como *cingo, plango, ringo, tango,* se propagaba a veces a verbos que ya tenían *y* fonética interpuesta. (Vicente García de Diego, *Gramática histórica española,* Madrid, 1951, pp. 204-5).

[6] *traýdo en lenguas*: lo mismo que 'traído en bocas'; "traer en bocas a uno: hablar frecuentemente de él" (*DRAE*).

[7] *al muy devoto llaman ypócrita*: probable sentencia de origen no identificado.

[8] *andas royendo los sanctos*: Calisto, en la iglesia, se conduce como loco, besando de modo exagerado ("royendo") todas las imágenes de santos al rogarles que intervengan para facilitar la seducción de Melibea.

[9] *no te sienta la tierra*: alusión a la locución fam. *sin sentirlo la tierra,* "con mucho silencio y cautela" (*DRAE*).

tu pena a los estraños, pues está en manos el pandero, que lo sabrá bien tañer.[10]

CAL.—¿En qué manos?

SEM.—De Celestina.

CEL.—¿Qué nombráys a Celestina? ¿Qué dezís desta esclava de Calisto? Toda la calle del Arcidiano vengo a más andar tras vosotros por alcançaros, y jamás he podido con mis luengas haldas.[11]

CAL.—¡O joya del mundo, acorro de mis passiones, espejo de mi vista![12] El coraçón se me alegra en ver essa honrrada presencia, essa noble senetud.[13] Dime ¿con qué vienes, qué nuevas traes, que te veo alegre y no sé en qué está mi vida?

CEL.—En mi lengua.

CAL.—¿Qué dizes, gloria y descanso mío? Declárame más lo dicho.

CEL.—Salgamos, señor, de la yglesia y de aquí a casa te contaré algo con que te alegres de verdad.

PÁR. (*Aparte*).—Buena viene la vieja, hermano, recabdado deve haver.

SEM. (*Aparte*).—Escúchala.

[10] *está en manos el pandero, que lo sabrá bien tañer*: refrán — "está el pandero en manos que lo sabrán bien tañer" (*DRAE*); "sabrá" en todas las ediciones antiguas, en lugar del plural correcto *sabrán,* sin duda porque las manos son de Celestina. *IT1506* reza: "sta immane il cymbalo de chil sa ben sonare" (1973, p. 175).

[11] *mis luengas haldas*: otra vez se insiste en las luengas haldas como característica del vestido celestinesco (véase Acto V, escena 1.ª).

[12] *¡...espejo de mi vista!*: entiéndase 'mi verdadera amiga'; explica Covarr., p. 554: "El espejo es símbolo del verdadero amigo, que, consultado, nos responde verdad"; cfr. la frase mod. "mirarse en uno como en un espejo... Tenerle mucho amor y complacerse en sus gracias o en sus acciones" (*DRAE*).

[13] *senetud*: 'senectud', 'vejez'; latinismo (*senectus*).

[Cena 3.ª] [14]

CEL.—Todo este día, señor, he trabajado en tu negocio y he dexado perder otros en que harto me yva. Muchos tengo quexosos por tenerte a ti contento. Más he dexado de ganar que piensas. Pero todo vaya en buena hora, pues tan buen recabdo traygo. Que te traygo muchas buenas palabras de Melibea y la dexo a tu servicio.

CAL.—¿Qué es esto que oygo?

CEL.—Que es más tuya que de sí misma, más está a tu mandado y querer que de su padre Pleberio.

CAL.—Habla cortés, madre; [15] no digas tal cosa, que dirán estos moços que estás loca. Melibea es mi señora, Melibea es mi Dios, Melibea es mi vida; yo su cativo, yo su siervo.

SEM.—Con tu desconfiança, señor, con tu poco preciarte, [16] con tenerte en poco, hablas essas cosas con que atajas su razón. A todo el mundo turbas diziendo desconciertos. ¿De qué te santiguas? Dale algo por su trabajo; harás mejor, que esso esperan essas palabras.

CAL.—Bien has dicho. Madre mía, yo sé cierto que jamás ygualará tu trabajo y mi liviano galardón. En lugar de manto y saya, por que no se dé parte a oficiales, [17] toma

[14] [*Cena 3.ª*]: las últimas palabras de Sempronio a Calisto en la escena 2.ª hacen patente que el presente diálogo Calisto-Celestina (con apartes de los dos criados) tiene lugar en la calle camino de la Magdalena a la casa de Calisto. Más tarde, y sin que el texto lo indique directamente, la acción se transfiere al interior de dicha casa (véase la nota 39).

[15] *Habla cortés*: entiéndase 'habla, madre, según piden las normas del amor cortés'; como explica Calisto a continuación (y sin darse cuenta de la ironía de su protesta), la sugerencia de la vieja de que Melibea estaba ya a las órdenes de su amante era contravenir una de las leyes principales del amor cortés, según la cual el amante debía mostrarse cativo, siervo y adorador de la amada.

[16] *con tu poco preciarte*: 'apreciarte'; Sempronio parece no estar enterado de que declararse Calisto esclavo de Melibea era parte de la retórica convencional del amor cortés.

[17] *no se dé parte a oficiales*: entiéndase 'para que no se haya de pagar la hechura a las costureras y otros artesanos cuyo oficio

esta cadenilla; ponla al cuello y procede en tu razón y mi alegría.

PÁR. (*Aparte*)—¡Cadenilla la llama! ¿No lo oyes, Sempronio? No estima el gasto. Pues yo te certifico no diesse mi parte por medio marco de oro,[18] por mal que la vieja la reparta.

SEM. (*Aparte*).—Oýrte ha nuestro amo. Ternemos en él que amansar y en ti que sanar, según está inchado de tu mucho murmurar.[19] Por mi amor, hermano, que oygas y calles, que por esso te dio Dios dos oýdos y una lengua sola.[20]

PÁR. (*Aparte*)—¡Oyrá el diablo! Está colgado de la boca de la vieja, sordo, y mudo y ciego, hecho personaje sin son, que aunque le diésemos higas,[21] diría que alçávamos las manos a Dios, rogando por buen fin de sus amores.

---

era hacer ropa'; cfr. *IT1506,* 1973, pp. 176-7: "Et in luogo di manto e camorra, acio che non habiano parte artesani..."; trad. francesa (*Celestine,* 1963, p. 141): "En lieu de robbe et cotte, affin qu'il ne soit reparty à gens de mestier." Se ha de entender que Calisto entrega a Celestina en la calle una cadena que él mismo lleva al cuello.

[18] *medio marco de oro*: es decir, cuatro onzas de oro. Según los cálculos de Pármeno, la cadenilla, para ser dividida en tres partes, tendría que pesar a lo menos doce onzas, o sea una libra de oro. Claro que estas cifras no se han de tomar al pie de la letra. Era costumbre vender y comprar el oro y la plata por su peso según el sistema de marcos, onzas, etc. (peso de Troyes). Véase *Coment.,* fol. 114 *r,* n. 1.

[19] *ternemos en él que amansar...*: 'tendremos causa para amansarle a él y para sanarte a ti', alusión a la ira probable de Calisto si oye las palabras impertinentes de Pármeno, y al castigo corporal a que se expone el criado; *tener en,* con el sentido de 'tener que ocuparse en'; *inchado*: 'harto'.

[20] *por esso te dio Dios dos oýdos y una lengua sola*: como nota el Comentador (fol. 154 *v,* n. 2), el dicho era muy divulgado en la Antigüedad; por ej. lo cita Diógenes Laercio en *De moribus et vita philosophorum.* Posiblemente se hallaba en el florilegio que manejaba Rojas.

[21] *aunque le diésemos higas*: según Covarr., p. 689, dar o hacer higa "es una manera de menosprecio que hacemos cerrando el puño y mostrando el dedo pulgar por entre el dedo índice y el medio; es disfraçada pulla", o sea gesto obsceno.

SEM. (*Aparte*).—Calla, oye, escucha bien a Celestina. En mi alma todo lo merece y más que le diese. Mucho dize.

CEL.—Señor Calisto, para tan flaca vieja como yo, mucha franqueza usaste. Pero, como todo don o dádiva se juzgue grande o chica respecto del que lo da, no quiero traer a consequencia mi poco merecer ante quien sobra en calidad y en cantidad, mas medirse ha con tu magnificencia,[22] ante quien no es nada. En pago de la qual te restituyo tu salud, que yva perdida; tu coraçón, que te faltava; tu seso, que se alterava. Melibea pena por ti más que tú por ella. Melibea te ama y dessea ver. Melibea piensa más horas en tu persona que en la suya. Melibea se llama tuya, y esto tiene por título de libertad y con esto amansa el fuego que más que a ti la quema.

CAL.—Moços, ¿estó yo aquí? Moços, ¿oygo yo esto? Moços, mirá si estoy despierto. ¿Es de día o de noche? ¡O señor Dios, padre celestial, ruégote que esto no sea sueño! ¡Despierto, pues, estoy! Si burlas, señora, de mí por me pagar en palabras, no temas; di verdad; que para lo que tú de mí has recebido, más merecen tus passos.

CEL.—Nunca el coraçón lastimado de deseo toma la buena nueva por cierta, ni la mala por dudosa.[23] Pero si burlo o si no, verlo has yendo esta noche, según el concierto dexo con ella, a su casa, en dando el relox doze, a la hablar por entre las puertas. De cuya boca sabrás más

[22] *magnificencia*: 'liberalidad notable'. *Coment.*, fol. 154 *v*, n. 3, muestra con varias citas que estas observaciones de Celestina sobre las dádivas coinciden con los principios de derecho contenidos en los textos jurídicos. *ante quien*, 'ante la cual'; en la lengua antigua *quien* podía tener como antecedente un objeto inanimado, uso poco frecuente hoy.

[23] *Nunca el coraçón lastimado de deseo...*: el mismo aforismo se halla en la continuación (1496) de la *Cárcel de amor*, por Nicolás Núñez (Castro Guisasola, p. 185). Debe tratarse de una sentencia de fuente todavía no identificada.

por entero mi solicitud y su desseo y el amor que te tiene y quién lo ha causado.[24]

CAL.—¡Ya, ya! ¿Tal cosa espero? ¿Tal cosa es possible haver de passar por mí? Muerto soy de aquí allá,[25] no soy capaz de tanta gloria, no merecedor de tan gran merced, no digno de fablar con tal señora, de su voluntad y grado.

CEL.—Siempre lo oý dezir, que es más difícile de sofrir la próspera fortuna que la adversa; que la una no tiene sosiego y la otra no tiene consuelo.[26] ¿Cómo, señor Calisto, y no mirarías quién tú eres? ¿No mirarías el tiempo que has gastado en su servicio? ¿No mirarías a quién has puesto entremedias?[27a] Y así mismo, que hasta agora siempre as estado dudoso de la alcançar y tenías sofrimiento, agora que te certifico el fin de tu penar, ¿quieres poner fin a tu vida? Mira, mira, que está Celestina de tu parte, y que, aunque todo te faltasse lo que en un enamorado se requiere, te vendería por el más acabado galán del mundo. Que [*te*] haría llanas las peñas para andar, que te faría[27b] las más crecidas aguas corrientes pasar sin mojarte. Mal conoces a quien das tu dinero.

[24] *y quien lo ha causado*: chiste de Celestina; sabe que Calisto tomará el comento como alusión a la intervención de ella, mientras la vieja misma piensa en la intervención diabólica.

[25] *Muerto soy de aquí allá*: entiéndase 'moriré antes de la hora de la cita de esta noche'; cfr. *IT1506,* 1973, p. 178: "Morto sonno de qui a questa sera".

[26] *Siempre lo oý dezir...*: estas palabras tal vez son recuerdo de un pasaje petrarquesco, *De remediis,* I, Praef., F: *difficilius pros perae fortunae regimen existimo quam aduersae: aliquantoque fateor apud me formidolosior: & quidem constat insidiosior est fortuna blanda quam minax* (1496, fol. a 3 *v*). Claro que se trata de un lugar común de la época. La lección de *A* — "la otra no tiene consuelo" — pierde el *no* en todas las ediciones posteriores de *LC;* sin embargo, parece ser enmienda no justificada.

[27a] *entremedias*: aquí en el sentido de 'medianera'.

[27b] *Que* [*te*] *haría... que te faría*: falta el *te* en *A, C* y *D*; nótese que, en el mismo renglón de *A* (fol. [i vi] *r*), y tratándose del mismo verbo en la misma persona y tiempo, el cajista pone indiferentemente h- o f- por la *f* inicial latina.

CAL.—¡Cata, señora, qué me dizes! ¿Que verná de su grado?

CEL.—Y aun de rodillas.

SEM.—No sea ruydo hechizo,[28] que nos quieran tomar a manos a todos. Cata, madre, que assí se suelen dar las çaraças en pan embueltas,[29] por que no las sienta el gusto.

PÁR.—Nunca te oý dezir mejor cosa. Mucha sospecha me pone el presto conceder de aquella señora y venir tan aýna en todo su querer de Celestina, engañando nuestra voluntad con sus palabras dulces y prestas, por hurtar por otra parte, como hazen los de Egito quando el signo nos catan en la mano.[30] *Pues alahé, madre, con dulces palabras están muchas injurias vengadas. El falso boyzuelo con su blando cencerrar trae las perdizes a la red;*[31] *el canto de la serena*[32] *engaña los simples marine-*

[28] *ruydo hechizo*: "El fingido para algún engaño" (Covarr., p. 439). Otra vez Sempronio descubre su carácter medroso.

[29] *las çaraças en pan embueltas*: Lida de Malkiel (1962, p. 267, n. 1) llama la atención sobre un pasaje parecido en el *Diálogo del Viejo, el Amor y la Hermosa* (atribuido a Rodrigo Cota), vv. 133-5: "ya sé bien cómo se dan / las zarazas en el pan / por que el gusto no las sienta" (Aragone, 1961, p. 117); Salvador Martínez, "Cota y Rojas: contribución al estudio de las fuentes y la autoría de *La Celestina*" *HR*. XLVIII (1980), p. 45. Aunque se trata de un método común de matar perros (véase Juan Ruiz, *LBA*, Madrid, 1974, c. 175), la alusión a los gitanos que sigue (véase la nota siguiente) parece confirmar que Rojas aquí recordaba un pasaje del *Diálogo del Viejo*.

[30] *como hazen los de Egito...*: los gitanos; las *Comedias* y *F* y *J* leen "signo"; algunas *TCs* posteriores traen "*sino*". Parece probable que la mención de los gitanos aquí se deba a otro recuerdo del *Diálogo* citado en la nota anterior: "aunque, como los de Egito, / halagas el apetito / por hurtar de otra parte" (vv. 88-90) —véanse Aragone, 1961, p. 116 y Salvador Martínez, 1980, pp. 45-6.

[31] *El falso boyzuelo con su blando cencerrar...*: señuelo en forma de hombre disfrazado en buey. *Coment.*, fol. 156 *r-v*, n. 6: "este es un género de caça con que toman perdizes, y es que hazen con una sauana o con otra cosa semejante, uno a manera de buei, y con sus cuernos y cabeça a manera de buei; y va den-

ros con su dulçor. Assí ésta, con su mansedumbre y concessión presta, querrá tomar una manada de nosotros a su salvo; purgará su inocencia con la honrra de Calisto y con nuestra muerte. Assí, como corderica mansa que mama su madre y la agena,[33] *ella con su segurar*[34] *tomará la vengança de Calisto en todos nosotros, de manera que, con la mucha gente que tiene*[35] *podrá caçar a padres*[36] *y hijos en una nidada, y tú estarte has ras-*

---

tro un hombre, y tienen hecho por la una parte y por la otra, de manera que los perdizes no pueden yr andando sino hazia adelante, onde están armadas las redes, y el tal buei con su cencerro va cercándolas poco a poco como si fuesse paciendo..." Sobre el asunto véanse, entre otros, Dorothy S. Severin, "'El fálso boezuelo', or the Partridge and the Pantomime Ox", *Celestinesca,* 4, i (1980), pp. 31-30; Keith Whinnom, "Dr. Severin, the Partridge, and the Stalking Horse", *ibid.*, 4, ii (1980), pp. 23-5; David Hook, "Andar a caça de perdizes con bueyes" *ibid.*, 8, i (1984), pp. 47-8 y 9 (1985), pp. 39-42.

32 *canto de la serena*: Lida de Malkiel, 1962, p. 267, n. 1, sugirió primero que el texto de *LC* parece recordar otra vez el poema mencionado en las notas 29 y 30: "huyamos desta serena / que con el canto nos prende" (Aragone, vv. 720-1 y Salvador Martínez, p. 46). Pero todas estas comparaciones metafóricas se tocan juntas en Cota, *Diálogo entre el Amor y un Viejo,* ed. Aragone, 1961, vv. 118-126: "¡Ve d'ay, pan de çaraças! / ¡Vete, carne de señuelo! / ¡Vete, mal cevo de anzuelo! / ¡Tira allá, que m'embaraças! / Reclamo de paxerero, / falso cerro de vallena, / el qu'es cauto marinero / no se vence muy ligero / del cantar de la sirena" (pp. 75-6); *concessión*: 'rendimiento'; latinismo (*concessio*).

33 *como corderica mansa que mama su madre...*: refrán: "La cordera mansa mama a su madre y a toda la piara" (Correas, p. 128).

34 *su segurar*: 'su seguro', de que amo y criados fuesen en salvo a la casa de Pleberio.

35 *la mucha gente que tiene*: el lector de *LC* conoce y oye a un solo representante de la gente plebérica: Lucrecia.

36 *padres*: así en todas las ediciones; Marciales, 1985, II, p. 192, n. 22, prefiere el singular (*padre*) al opinar que, tratándose metafóricamente de Calisto y sus dos criados, la forma de esta palabra debe haber sido contagiada del plural siguiente "y hijos", interpretación que apoya *IT1506,* 1973, p. 179 ("el patre"); pero el mismo Rojas habrá podido ser influido por la imagen del nido de pájaros con *ambos* padres y sus volantones dentro.

cando a tu fuego,[37] *diziendo: "a salvo está el que repica".*[38]

CAL.—Callad, locos, vellacos, sospechosos. Parece que days a entender que los ángeles sepan hazer mal. Sí, que Melibea ángel dissimulado es que vive entre nosotros.

SEM. (*Aparte*).—Todavía te buelves a tus eregías. Escúchale, Pármeno, no te pene nada; que si fuere trato doble él lo pagará, que nosotros buenos pies tenemos.

CEL.—Señor, tú estás en lo cierto; vosotros cargados de sospechas vanas. Yo he hecho todo lo que a mí era a cargo. Alegre te dexo. Dios te libre y aderece. Pártome muy contenta. Si fuere menester para esto o para más, allí estoy muy aparejada a tu servicio.

PÁR. (*Aparte*).—¡Hi, hi, hi!

SEM. (*Aparte*).—¿De qué te ríes, por tu vida, Pármeno?

PÁR. (*Aparte*).—De la priessa que la vieja tiene por yrse. No vee la hora que haver despegado la cadena de casa.[39] No puede creer que la tenga en su poder, ni que se la han dado de verdad. No se halla digna de tal don, tan poco como Calisto de Melibea.

SEM. (*Aparte*).—¿Qué quieres que haga una puta alcahueta,[40] que sabe y entiende lo que nosotros nos callamos,[41] y suele hazer siete virgos por dos monedas,[42]

[37] *rascando a tu fuego*: 'rascándote delante de tu fuego'; cfr. *IT1506*, ibid., "grattandote la panza al fuogo".

[38] *a salvo está el que repica*: refrán; explica Covarr. "en las costas de la mar descubren desde las torres quando ay enemigos, y al punto el que está allí tañe a rebato, y éste no tiene peligro, porque está encastillado en la torre" (p. 905).

[39] *No vee la hora que haver despegado...*: "no ver uno la hora de una cosa. fr. fig. y fam. que encarece el deseo de que llegue el momento de hacerla o verla cumplida" (*DRAE*). *despegado de casa*: frase que indica que al menos una parte de la escena 3.ª tiene lugar dentro de la casa de Calisto.

[40] *puta alcahueta*: las *TCs* insertan *"vieja"* antes de "alcahueta", por lo visto para reforzar el menosprecio con que Sempronio habla de Celestina.

[41] *lo que nosotros nos callamos*: ¿alusión a los poderes hechiceriles de Celestina?

[42] *siete virgos por dos monedas*: según esto, los servicios de Celestina son poco costosos. ¿Cómo reconciliar tal alegato con su

después de verse cargada de oro, sino ponerse en salvo con la possessión, con temor no se la tornen a tomar después que ha complido de su parte aquello para que era *menester? ¡Pues guárdese del diablo, que sobre el* partir no le saquemos el alma!

CAL.—Dios vaya contigo, mi madre. Yo quiero dormir y reposar un rato para satisfazer[43] a las passadas noches y complir con la por venir.

[Cena 4.ª]

CEL.—¡Tha, tha!

ELI.—¿Quién llama?

CEL.—Abre, hija Elicia.

ELI.—¿Cómo vienes tan tarde? No lo deves hazer, que eres vieja. Tropeçarás donde caygas, y mueras.

CEL.—No temo esso, que de día me aviso por dó venga de noche. *Que jamás me subo por poyo ni calçada,*[44] *sino por medio de la calle. Porque, como dizen, "no da passo seguro quien corre por el muro"*[45] *y que "aquél va más sano que anda por* [*lo*] *llano".*[46] *Más quiero*

---

fama y poder en la ciudad y el trato respetuoso que dice haber recibido de los ciudadanos, tanto laicos como clericales? Rojas trata el asunto de la situación económica actual de Celestina de modo muy ambiguo.

[43] *satisfazer*: 'recompensar por'; latinismo (*satifacere*, 'dar satisfacción por').

[44] *por poyo ni calçada*: 'calçada' se refiere a la acera levantada sobre el nivel del camino; 'poyo' hoy día es el banco de piedra, etcétera, arrimado a las paredes exteriores, junto a las puertas de las casas (*DRAE*). No se ve bien la justificación de esta adición. Tal vez tiene razón Marciales (1985, II, p. 194, n. 30) al sugerir que la escena original parecía a Rojas demasiado corta. Ésta parece haber sido introducida para mostrar que Elicia está genuinamente preocupada por el bienestar de la vieja.

[45] *no da passo seguro quien corre por el muro*: refrán (Correas, p. 344).

[46] *aquél va más sano que anda por* [*lo*] *llano*: refrán (Correas, p. 59); el artículo "lo" se omite en *J* y las otras *TCs* castellanas, pero se lo restaura en *IT1506* ("lo piano", 1973, p. 180) y en *SAL1570.*

ensuziar mis çapatos con el lodo, que ensangrentar las tocas y los cantos. Pero no te duele a ti en esse lugar.

ELI.—Pues, ¿qué me ha de doler?

CEL.—Que se fue la compañía[47] que te dexé y quedaste sola.

ELI.—Son passadas quatro horas después,[48] ¿y havíaseme de acordar desso?

CEL.—Quanto más presto te dexaron más, con razón, lo sentiste. Pero dexemos su yda y mi tardança. Entendamos en cenar y dormir.

[47] *la compañía*: Areúsa, Pármeno, Sempronio.

[48] *Son passadas quatro horas*; esto es, desde que Celestina salió para visitar a Melibea a fines del Acto IX (p. 423). Lo que ha ocurrido entre estos dos puntos difícilmente justificaría este lapso de tiempo si supusiéramos que hay que tomar el dato en sentido literal.

[XII]

Argumento del dozeno auto [1]

Llegando media noche, Calisto, Sempronio y Pármeno, armados, van para casa de Melibea. Lucrecia y Melibea están cabe la puerta, aguardando a Calisto. Viene Calisto. Háblale primero Lucrecia. Llama a Melibea. Apártase Lucrecia. Háblanse por entre las puertas Melibea y Calisto. Pármeno y Sempronio de su cabo departen. [2] Oyen gentes

[1] La extensión del argumento que sigue y la cantidad de acontecimientos distintos e importantes que abarca el Acto XII ilustran bien la arbitrariedad con que se impuso la división de la obra en actos. Discrepa con tal juicio Gilman (1974, pp. 143-4 y 160-6), quien se esfuerza para demostrar mediante una serie de argumentos muy complejos que, al contrario, el Acto XII: "lejos de ser una monstruosidad o un accidente, es quizá el más delicadamente coherente de los veinte actos escritos por Rojas" (p. 166).

[2] *de su cabo departen*: las *TCs* reemplazan "de" por "en"; entiéndase 'conversan en el sitio donde esperan'. Obsérvese que el autor del argumento ve la situación aquí en términos escénicos, al indicar que el diálogo Sempronio-Pármeno tiene lugar en un sitio apartado de la escena mientra, en otro lugar, están hablando por las puertas cerradas Calisto y Melibea. *departen*: 'conversan'.

por la calle. Apercíbense para huyr. Despídese Calisto de Melibea, dexando concertada la tornada para la noche siguiente. Pleberio, al son del ruydo que havía en la calle, despierta. Llama a su muger Alisa. Preguntan a Melibea quién da patadas en su cámara. Responde Melibea a su padre Pleberio fingendo que tenía sed. Calisto con sus criados va para su casa hablando. Échase a dormir. Pármeno y Sempronio van a casa de Celestina. Demandan su parte de la ganancia. Dissimula Celestina. Vienen a reñir. Échanle mano a Celestina; mátanla. Da vozes Elicia. Viene la justicia y préndelos amos.

[CALISTO SEMPRONIO PÁRMENO LUCRECIA PLEBERIO CELESTINA ALISA ELICIA]

[Cena 1.ª]

CAL.—¡Moços! ¿Qué hora da el relox?

SEM.—Las diez.

CAL.—¡O, cómo me descontenta el olvido [3] en los moços! De mi mucho acuerdo [y cuydado] [4] en esta noche y tu descuydar y olvido se haría una razonable memoria. [5] ¿Cómo, desatinado, sabiendo quánto me va, Sempronio, en ser diez o onze, me respondías a tiento lo que más aýna se te vino a la boca? ¡O cuytado de mí! Si por caso me hoviera dormido y colgara mi pregunta [6] de la

[3] *el olvido*: en realidad, como luego se hará patente, no era olvido sino miedo de asistir a la cita nocturna con Melibea lo que hizo a Sempronio retrasar con intento engañoso la hora.

[4] *acuerdo* [*y cuydado*]: "acuerdo" en el sentido de 'recordación'; en todas las ediciones "y cuydado" ha sido erróneamente traspuesto al final de la frase ("memoria y cuydado"), donde carece de sentido.

[5] *una razonable memoria*...: entiéndase 'una relación escrita bastante larga'. *IT1506* traduce: "una mediocre memoria" (1973, p. 182).

[6] *colgara mi pregunta*...: entiéndase 'hubiera aceptado como correcta la respuesta de Sempronio [a mi pregunta]'.

respuesta de Sempronio, para hazerme de onze diez y assí de doze onze. Saliera Melibea, yo no fuera ydo, tornárase; de manera que ni mi mal hoviera fin, ni mi desseo execución.[7] No se dize e[n] balde que mal ageno de pelo cuelga.[8]

SEM.—Tanto yerro, señor, me parece, sabiendo, preguntar como, ignorando, responder. (*Aparte*) Mas este mi amo tiene gana de reñir y no sabe cómo.

PÁR.—Mejor sería, señor, que se gastasse esta hora que queda en adereçar armas que en buscar questiones. Ve, señor, bien apercebido: serás medio combatido.[9]

CAL. (*Aparte*).—*¡Bien me dize este necio! No quiero en tal tiempo recibir enojo. No quiero pensar en lo que pudiera venir, sino en lo que fue; no en el daño que resultara de su negligencia, sino en el provecho que verná de mi solicitud. Quiero dar espacio a la yra, que o se me quitara o se me ablandará.* Pues descuelga, *Pármeno,* mis coraças[10] *y armaos vosotros, y assí yremos a buen recaudo, porque, como dizen: "el hombre apercebido, medio combatido".*[11]

PÁR.—Helas aquí, señor.

[7] *execución*: 'cumplimiento'; latinismo (*executio*).

[8] *mal ageno de pelo cuelga*: refrán (Santillana, 1980, p. 79; Correas, p. 286); alude a la indiferencia con que se mira el sufrimiento ajeno.

[9] *Mas este mi amo... medio combatido*: así en *A, C* y *D*; en *F* y *J* y demás *TCs* se suprime el aparte y se atribuye enteramente a Sempronio el parlamento antes en parte atribuido a Pármeno: "SEM.—*Tanto yerro me parece, sabiendo, preguntar, como, ignorando, responder. Mejor sería, señor, que se gastasse esta hora que queda en adereçar armas que en buscar questiones.*" *bien apercebido: serás medio combatido:* alusión al refrán "hombre apercebido, medio combatido" (Covarr., p. 131; Correas, p. 244). La alusión se suprime en las *TCs* porque se la traslada al final de la adición que empieza a continuación.

[10] *coraças*: "armadura de hierro o acero, compuesta de peto y espaldar" (*DRAE*).

[11] *"el hombre apercebido, medio combatido"*; véase la nota 9 arriba. Explica Correas (p. 244), "que lo medio ha combatido" [antes de empezarse la lucha].

CAL.—Ayúdame aquí a vestirlas. Mira tú, Sempronio, si parece alguno por la calle.

SEM.—Señor, ninguna gente parece y aunque la hoviesse, la mucha escuridad privaría el viso [12] y conoscimiento a los que nos encontrasen.

[Cena 2.ª]

CAL.—Pues andemos por esta calle, aunque se rodee alguna cosa, por que más encubiertos vamos. Las doze da ya; buena hora es.

PÁR.—Cerca estamos.

CAL.—A buen tiempo llegamos. Párate tú, Pármeno, a ver si es venida aquella señora por entre las puertas.

PÁR.—¿Yo, señor? Nunca Dios mande que sea en dañar lo que no concerté. Mejor será que tu presencia sea su primer encuentro, por que, [13] viéndome a mí, no se turbe de ver que de tantos es sabido lo que tan ocultamente quería hazer y con tanto temor faze, o porque quiça pensará que la burlaste.

CAL.—¡O, qué bien has dicho! La vida me has dado con tu sotil aviso, pues no era más menester para me llevar muerto a casa, que bolverse ella por mi mala providencia. [14] Yo me llego allá; quedaos vosotros en esse lugar.

[Cena 3.ª]

PÁR.—¿Qué te parece, Sempronio, cómo el necio de nuestro amo pensava tomarme por broquel para el encuentro del primer peligro? ¿Qué sé yo quién está tras las puertas cerradas? ¿Qué sé yo si ay trayción? ¿Qué sé

[12] *viso*: 'sentido de la vista' (lat. *visus*).

[13] *por que*: 'para que' —como en tantos otros pasajes de *LC* (véase *Introducción. La lengua*, p. 149.

[14] *mi mala providencia*: 'mi mala previsión'.

yo si Melibea anda por que le pague nuestro amo su atrevimiento desta manera? Y aún [15] no somos muy ciertos dezir verdad la vieja. No sepas fablar, Pármeno; sacarte han el alma sin saber quién. No seas lisongero, como tu amo quiere, y jamás llorarás duelos agenos. [16] No tomes, en lo que te cumple, el consejo de Celestina, y hallarte has ascuras. [17] Ándate aý con tus consejos y amonestaciones fieles; darte han de palos. ¡No buelvas la hoja [18] y quedarte has a buenas noches! [19] Quiero hazer cuenta que oy me nascí, pues de tal peligro me escapé.

SEM.—Passo, passo, Pármeno. No saltes. No hagas esse bollicio de plazer. Que darás causa a que seas sentido.

PÁR.—Calla, hermano, que no me hallo de alegría. [20] ¡Cómo le hize creer que por lo que a él cumplía dexava de yr, y era por mi seguridad! ¿Quién supiera assí rodear su

[15] *Y aún*: en las *TCs* la lección es: "*Y más, aún*".

[16] *no seas lisongero... jamás llorarás duelos agenos*: frase algo oscura; el sentido debe ser 'deja de ser lisonjero como tu amo quiere, y jamás llorarás duelos ajenos'. Según la versión (*Ff*) [de Sedeño] (véase Marciales, II, 1985, p. 198, n. 11), Pármeno dice que si *no* se hace lisonjero, como Calisto quiere, *tendrá* que continuar ("de hoy en más") llorando duelos ajenos. Pero Sedeño parece haber interpretado mal en esta ocasión el sentido del pasaje; el desengañado Pármeno se refiere a la pasada interpretación injusta de Calisto respecto a los intentos del criado de prevenirle contra Celestina y Sempronio.

[17] *ascuras*: 'a oscuras', en sentido figurado.

[18] *¡No buelvas la hoja!*: entiéndase 'si no mudas de parecer'; alusión al refrán "Vuelve la hoja y hallarás otra" (Correas, p. 511); es decir, el aserto o la conclusión que se halla en una página puede ser controvertida en la página siguiente.

[19] *quedarte has a buenas noches*: según Covarr. (p. 830) significa "quedarse a escuras, quando alguno a muerto la luz", pero aquí debe tomarse en el sentido literal de 'dormirás tranquilamente'.

[20] *no me hallo de alegría*: sorprende el contento exagerado que causa a Pármeno pensar en el éxito del consejo engañoso que dio a Calisto en la escena anterior. Es probable que Rojas quisiese subrayar que, finalmente, Pármeno se ha pasado definitivamente al enemigo y que el rechazo brutal de sus leales amonestaciones a Calisto ha sido el motivo principal de su cambio.

provecho como yo? Muchas cosas me verás hazer, si estás de aquí adelante atento, que no las sientan todas personas, assí con Calisto como con quantos en este negocio suyo se entremetieren. Porque soy cierto que esta donzella ha de ser para él cevo de anzuelo, o carne de buytrera,[21] que suelen pagar bien el escote los que a comerla vienen.

SEM.—Anda, no te penen a ti essas sospechas, aunque salgan verdaderas. Apercíbete, a la primera voz que oyeres, tomar calças de Villadiego.[22]

PÁR.—Leýdo has donde yo; en un coraçón estamos. Calças traygo, y aun borzeguíes[23] de essos ligeros que tú dizes, para mejor huyr que otro. Plázeme que me has, hermano, avisado de lo que yo no hiziera de vergüença de ti. Que nuestro amo, si es sentido, no temo que se escapará de manos de esta gente de Pleberio, para podernos después demandar cómo lo hezimos y incusarnos[24] el huyr.

SEM.—¡O Pármeno amigo! ¡Quán alegre y provechosa es la conformidad en los compañeros! Aunque por otra cosa no nos fuera buena Celestina, era harta la utilidad que por su causa nos ha venido.

PÁR.—Ninguno podrá negar lo que por sí se muestra.[25] Manifiesto es que, con vergüença el uno del otro, por no ser odiosamente acusado de covarde, esperáramos aquí

[21] *buytrera*: "el lugar donde los caçadores tienen armado con carne al bueitre [buitre]" (Covarr., p. 242).

[22] *calças de Villadiego*: alusión al refrán "Calzar las de Villadiego" (Correas, pp. 102 y 484). Dice Covarr., p. 268: "«Tomar las calças de Villadiego», vale huir más que de passo. Está autorizado este refrán por el autor de la Celestina, y no consta de su origen; mas que Villadiego se devió de ver en algún aprieto y no le dieron lugar a que se calçasse, y con ellas en la mano se fue huyendo."

[23] *borzeguíes*: 'calzado que llega hasta más arriba del tobillo'; "Bota morisca con soletilla de cuero, que sobre él se ponen chinelas o çapatos" (Covarr., p. 231).

[24] *incusarnos*: 'censurarnos'; latinismo (*incusare*, 'acusar').

[25] *Ninguno podrá negar lo que por sí se muestra*: "principio de derecho" según *Coment.*, fol. 159 *v*.

la muerte con nuestro amo, no siendo más de (*sic*) él merecedor della.

SEM.—Salido deve aver Melibea. Escucha, que hablan quedito.

PÁR.—¡O, cómo temo que no sea ella, sino alguno que finja su voz!

SEM.—Dios nos libre de traydores; no nos ayan tomado la calle por do tenemos de huyr, que de otra cosa no tengo temor.

[Cena 4.ª]

CAL. (*Aparte*).—Este bullicio más de una persona le haze. Quiero hablar, sea quien fuere. ¡Ce, señora mía!

LUC. (*Aparte. Adentro*).—La voz de Calisto es ésta. Quiero llegar. ¿Quién habla? ¿Quién está fuera?

CAL.—Aquel que viene a cumplir tu mandado.

LUC. (*Aparte. Adentro*).—¿Por qué no llegas, señora? Llega sin temor acá, que aquel cavallero está aquí.

MEL. (*Aparte. Adentro*).—Loca, habla passo. Mira bien si es él.

LUC. (*Aparte. Adentro*).—Allégate, señora, que sí es, que yo le conozco en la voz.

CAL.—Cierto soy burlado. No era Melibea la que me habló. Bullicio oygo. ¡Perdido soy! Pues viva o muera, que no he de yr de aquí.

MEL. (*Aparte. Adentro*).—Vete, Lucrecia, [a] acostar un poco. (*En voz alta*). ¡Ce, señor! ¿Cómo es tu nombre? ¿Quién es el que te mandó aý venir? [26]

[26] *¿Quién es el que te mandó aý venir?*: la primera parte del encuentro de los amantes "entre puertas" recuerda muy directamente la tradición cómica de la comedia romana. Calisto se dirige como amante cortés a la criada, Lucrecia, al creer que está hablando con Melibea. Al reconocer que le responde otra voz que la de ésta, se supone víctima de una burla cuando no lo es. Al convencerse por fin de que Melibea está de veras al otro lado de la puerta, en lugar de recibir de ella la acogida que espera, la muchacha le apabulla, preguntándole quién es y cuál es el motivo de su visita.

CAL.—Es la que tiene merecimiento de mandar a todo el mundo, la que dignamente servir yo no merezco. No tema tu merced [27] de se descobrir a este cativo de su gentileza; que el dulce sonido de tu habla, que jamás de mis oýdos se cae, me certifica ser tú mi señora Melibea. Yo soy tu siervo Calisto.

MEL. (*Adentro*).—La sobrada osadía de tus mensajes me ha forçado a haverte de hablar, [28] señor Calisto. Que, haviendo havido de mí la passada respuesta a tus razones, no sé qué piensas más sacar de mi amor [29] de lo que entonces te mostré. Desvía estos vanos y locos pensamientos de ti, por que mi honrra y persona estén sin detrimento [30] de mala sospecha seguras. A esto fue aquí mi venida —a dar concierto en [31] tu despedida y mi reposo. No quieras poner mi fama en la balança de las lenguas maldezientes. [32]

CAL.—A los coraçones aparejados con apercibimiento rezio contra las adversidades, ninguna puede venir que passe de claro en claro la fuerça de su muro. [33] Pero el triste que, desarmado y sin proveer los engaños y celadas, se vino a meter por las puertas de tu seguridad, qualquiera

[27] *tu merced*: véase p. 320, n. 104. En este parlamento en que Caliste se dirige a Melibea usando los clichés léxicos del amor cortés, *tu merced* puede ser un intento risible de juntar el 'tú' de la comedia latina con el tratamiento respetuoso del amante cortés castellano. Sin embargo, la forma *tu merced* no era totalmente desconocida: Keniston, 1937, p. 45, cita dos ejemplos del siglo XVI.

[28] *a haverte de hablar*: 'a tener que hablar contigo', 'haver de' con sentido obligatorio; nótese que el pronombre se coloca después del verbo secundario.

[29] *de mi amor*: entiéndase 'de tu amor de mí'.

[30] *detrimento*: latinismo (*detrimentum*, 'pérdida', 'perjuicio').

[31] *dar concierto en*: 'dar por concertados'.

[32] *las lenguas maldezientes*: en *C* y *D* y las *TCs* 'maldizientes'. En este primer parlamento de Melibea, la muchacha, contraria a las esperanzas de Calisto, finge adoptar la postura de una mujer ofendida por infracciones de las leyes del amor cortés.

[33] *A los coraçones aparejados con apercibimiento rezio...*: la fuente de esta sentencia estoica está por identificar.

cosa que en contrario vea, es razón que me atormente [34] y passe, rompiendo todos los almazenes en que la dulce nueva estava aposentada. ¡O malaventurado Calisto! ¡O, quán burlado has sido de tus sirvientes! ¡O engañosa muger Celestina! Dexárasme acabar de morir, y no tornaras a vivificar [35] mi esperança, para que tuviesse más que gastar el fuego que ya me aquexa. ¿Por qué falsaste la palabra desta mi señora? ¿Por qué has assí dado con tu lengua causa a mi desesperación? ¿A qué me mandaste aquí venir, para que me fuese mostrado el disfavor, el entredicho, la desconfiança, el odio, por la mesma boca desta que tiene las llaves de mi perdición y gloria? ¡O enemiga! ¿Y tú no me dixiste que esta mi señora me era favorable? ¿No me dixiste que de su grado mandava venir este su cativo al presente lugar, no para me [36] desterrar nuevamente de su presencia, pero para [*alçar*] [37] el destierro ya, por otro su mandamiento, puesto ante de agora? ¿En quién fallaré yo fe? ¿Adónde ay verdad? ¿Quién carece de engaño? ¿Adónde no moran falsarios? ¿Quién es claro enemigo? ¿Quién es verdadero amigo? ¿Dónde no se fabrican trayciones? ¿Quién osó darme tan cruda esperança de perdición?

MEL. (*Adentro*).—Cessen, señor mío, tus verdaderas querellas; que ni mi coraçón basta para lo sofrir, ni mis

[34] *me atormente*: así en todas las ediciones. Marciales (1985, II, p. 200, n. 23) reemplaza "le" por "me", alegando un error de amanuense o cajista; como señala, el antecedente lógico es "el triste", que pide una tercera persona del pronombre. En realidad, tales cambios de pronombre no eran infrecuentes; el propio Marciales cita ejemplos de otros autores que lo hacían. Aquí parece deberse a que Calisto pasa a aplicar a sí mismo el ejemplo general que acaba de citar.

[35] *Dexárasme acabar de morir, y no tornaras...*: los subjuntivos son desiderativos: '¡ojalá que me hubieras dejado acabar de morir y que no hubieras hecho vivificarse mi esperanza...".

[36] *me*: Marciales (1985, II, p. 201, n. 26), por las mismas razones indicadas en la nota 34, sustituye "me" por "le".

[37] [*alzar*]: sustitución de las *TCs* que corrige la mala lección "alcançar" de *A, C* y *D*.

ojos para lo dissimular. Tú lloras de tristeza, juzgándome cruel; yo lloro de plazer, viéndote tan fiel. ¡O mi señor y mi bien todo! ¡Quánto más alegre me fuera poder ver tu haz que oýr tu voz! Pero pues no se puede al presente más fazer, toma la firma y sello [38] de las razones que te embié escritas en la lengua de aquella solícita mensajera. Todo lo que te dixo, confirmo; todo lo he por bueno. Limpia, señor, tus ojos; ordena de mí a tu voluntad.

CAL.—[39] ¡O señora mía, esperança de mi gloria, descanso y alivio de mi pena, alegría de mi coraçón! ¿Qué lengua será bastante para te dar yguales gracias a la sobrada y incomparable merced que en este punto, de tanta congoxa para mí, has quesido hazer, en querer que un tan flaco y indigno hombre pueda gozar de tu suavíssimo amor? Del qual, aunque muy desseoso, siempre me juzgava indigno, mirando tu grandeza, considerando tu estado, remirando tu perfeción, contemplando tu gentileza, acatando mi poco merescer y tu alto merescimiento, tus estremadas gracias, tus loadas y manifiestas virtudes. Pues, ¡o alto Dios! ¿cómo te podré ser ingrato, que tan milagrosamente has obrado comigo tus singulares maravillas? O quántos días antes de agora passados me fue venido este pensamiento a mi coraçón, y por impossible le rechaçava de mi memoria hasta que ya los rayos ylus-

[38] *toma la firma y sello*: el pasaje entero quiere decir: 'toma por seguranza de mi amor, como si fuera por medio de un documento firmado y sellado por mí, las palabras que te envié, considerándolas como si estuviesen escritas en la lengua de aquella solícita mensajera [Celestina]'. Se puede conjeturar que esta imagen, y la frase que la sigue, fuesen sugeridas por la profesión de jurista de su autor. Las palabras de rendición de Melibea recuerdan las de la adúltera Lucrecia a Eurialo en la versión castellana de la *Historia de duobus amantibus*: "No te puedo más resistir, Eurialo, ni de mi amor desesperarte. Vencísteme; ya soy tuya: haz de mí a tu plazer..." (1907, pp. 23-4).

[39] *¡O señora mía...!* Obsérvese que Calisto responde a la pasional declaración de amor de Melibea todavía haciendo uso de los lugares comunes del amor cortés.

trantes [40] de tu claro gesto dieron luz en mis ojos, encendieron mi coraçón, despertaron mi lengua, estendieron mi merecer, acortaron mi covardía, destorcieron mi encogimiento, doblaron mis fuerças, desadormescieron mis pies y manos, finalmente me dieron tal osadía, [41] que me han traýdo con su mucho poder a este sublimado estado en que agora me veo, oyendo de grado tu suave voz, la qual, si ante de agora no conociesse, y no sintiesse tus saludables olores, [42] no podría creer que careciessen de engaño tus palabras. Pero como soy cierto de tu limpieza de sangre y fechos, [43] me estoy remirando si soy yo, Calisto, a quien tanto bien se le haze.

MEL. (*Adentro*).—Señor Calisto, tu mucho merecer, tus estremadas gracias, tu alto nascimiento han obrado que, después que de ti hove entera noticia, [44] ningún momento

[40] *ylustrantes*: 'iluminantes'; latinismo (*illustrare*, 'alumbrar'). La metáfora petrarquesca del rostro de la amada como sol que despide rayos de clara luz es frecuente en la poesía y la prosa dedicadas a celebrar el amor cortés, antes y después de Petrarca.

[41] *dieron luz en mis ojos... me dieron tal osadía*: la serie de frases breves de construcción idéntica (3.ª persona plural del pretérito perfecto + "mi" + objeto) es un nuevo ejemplo del empleo por Rojas de la figura retórica llamada *expolitio* ("cuando en realidad [el orador] queda en el mismo lugar, pero da la impresión de que está diciendo cada vez algo nuevo" (*Ad Herennium*, IV, xlii).

[42] *tus saludables olores*: alusión a la fragancia de los costosos perfumes de que sólo la hija de unos padres ricos podía disponer. Su olor, traspasando las puertas, sirve para convencer a Calisto de que su interlocutora realmente es Melibea. Sin duda, Rojas suponía que, al recitar esta frase, el orador debía, con intención cómica, hacer un gesto de sorber por las narices.

[43] *tu limpieza de sangre y fechos*: en vista del significado racista que tenía el término 'limpieza de sangre', puede sospecharse que el converso Rojas se permite aquí una velada salida irónica al insistir en relacionar 'sangre limpia' con conducta limpia.

[44] *hove entera noticia*: ¿cuándo ocurrió esto, antes del encuentro en el huerto o después? Lo más probable es que se deba entender que fue después del encuentro cuando Melibea buscaba informes acerca de Calisto. Pero es un ejemplo más de la vaguedad o ambigüedad con que los autores de *LC* con frecuencia manejan datos relativos a episodios anteriores en la acción.

de mi coraçón te partiesses. Y aunque muchos días he pugnado[45] por lo dissimular, no he podido, tanto que en tornándome aquella muger tu dulce nombre a la memoria, no descubriesse mi desseo y viniesse a este lugar y tiempo, donde te suplico ordenes y dispongas de mi persona segund querrás. Las puertas impiden nuestro gozo, las quales yo maldigo, y sus fuertes cerrojos y mis flacas fuerças, que ni tú estarías quexoso ni yo descontenta.

CAL.—¿Cómo, señora mía, y mandas que consienta a un palo impedir nuestro gozo? Nunca yo pensé que, demás de tu voluntad, lo pudiera cosa estorvar. ¡O molestas y enojosas puertas! ¡Ruego a Dios que tal huego os abrase como a mí da guerra, que con la tercia parte seríades en un punto quemadas! Pues, por Dios, señora mía, permite que llame a mis criados para que las quiebren.

PÁR. (*Aparte*).—¿No oyes, no oyes, Sempronio? A buscarnos quiere venir para que nos den mal año. No me agrada cosa esta venida. En mal punto creo que se empeçaron estos amores. Yo no espero aquí más.

SEM. (*Aparte*).—Calla, calla, escucha, que ella no consiente que vamos allá.

MEL.—¿Quieres, amor mío, perderme a mí y dañar mi fama? No sueltes las riendas a la voluntad. La esperança es cierta, el tiempo breve, quanto tú ordenares. Y pues tú sientes tu pena senzilla y yo la de entramos, tú [*tu*] solo dolor,[46] yo el tuyo y el mío, conténtate con venir mañana a esta hora por las paredes de mi huerto. Que si agora quebrasses las crueles puertas, aunque al presente no fuessemos sentidos, amanescería en casa de mi padre terrible sospecha de mi yerro. Y pues sabes que tanto mayor

[45] *pugnado*: 'luchado'; latinismo (*pugnare*, 'luchar').

[46] *tú* [*tu*] *solo dolor*: *A*, *C* y *D*, más *F* y *J* y algunas otras *TCs*, rezan "tú solo dolor", lo que no corresponde al sentido del pasaje. *IT1506* ya traduce: "tu il tuo solo dolore", lección que aparece esporádicamente en algunas *TCs*; *SAL1570* corrige definitivamente "tú solo tu dolor" (Marciales, 1985, II, p. 203, n. 39).

es el yerro, quanto mayor es el que yerra,[47] en un punto será por la cibdad publicado.

SEM. (*Aparte*).—¡En ora mala acá esta noche venimos! Aquí nos ha de amanescer, según del espacio que nuestro amo lo toma. Que, aunque más la dicha nos ayude, nos han en tanto tiempo de sentir de su casa [*de Pleberio*] [48] o [de] vezinos.

PÁR. (*Aparte*).—Ya ha dos horas que te requiero que nos vamos, que no faltará un achaque.

CAL.—¡O mi señora y mi bien todo! ¿Por qué llamas yerro aquello que por los sanctos de Dios me fue concedido? Rezando oy ante el altar de la Magdalena, me vino con tu mensaje[49] alegre aquella solícita muger.

[Cena 5.ª]

PÁR.—¡Desvariar, Calisto, desvariar![50] Por fe tengo, hermano, que no es christiano. Lo que la vieja traydora con sus pestíferos hechizos[51] ha rodeado y fecho, dize que

47 *tanto mayor es el yerro...*: se ha sugerido como posible fuente de esta sentencia a Petrarca, 1496, *De remediis*, I, 42 B 7-8 (fol. d 2 *r*): *Et est omne peccatum eo maius quo & maior qui peccat & minor causa peccandi* (véase Deyermond, 1961, p. 59). Más probable es que se trate de una cita de un florilegio o de uno de los libros de derecho.

48 *sentir de su casa [de Pleberio] o [de] vezinos*: todas las ediciones españolas traen sencillamente: "sentir de su casa o vezinos", pero el posesivo lógico en el pasaje se refiere a la casa de Calisto ("nuestro amo"), a quien se acaba de mencionar. Debió haber originalmente una alusión a Pleberio en una frase suprimida sin que se enmendase el pronombre; *IT1506* otra vez corrige en "seremo sentiti in casa de Pleberio o da li uicini" (1973, p. 188), enmienda que se debe aceptar.

49 Véase XI, 1.ª y 2.ª. En realidad, Celestina comunicó el mensaje de Melibea no en la iglesia, sino camino de ésta a la casa de Calisto.

50 *¡Desvariar, Calisto, desvariar!*: "se usa a veces, en el habla coloquial poco esmerada, el infinitivo para exhortar, mandar o prohibir" (*Esbozo de una nueva gramática*, RAE: 1974, p. 362).

51 *sus pestíferos hechizos*: Pármeno así supone que la rendición de Melibea ha sido ocasionada por la hechicería.

los sanctos se lo han concedido y impetrado.[52] Y con esta confiança quiere quebrar las puertas. Y no havrá dado el primer golpe, quando sea sentido y tomado por los criados de su padre [*de Melibea*][53] que duermen cerca.[54]

SEM.—Ya no temas, Pármeno, que harto desviados estamos. En sintiendo bullicio, el buen huyr nos ha de valer. Déxale hazer, que si mal hiziere, él lo pagará.

PÁR.—Bien hablas. En mi coraçón estás. Assí se haga. Huyamos la muerte, que somos moços.[55] *Que no querer morir ni matar no es covardía, sino buen natural. Estos escuderos de Pleberio son locos; no dessean tanto comer ni dormir como questiones y ruydos. Pues más locura sería esperar pelea con enemigo que no ama tanto la vitoria y vencimiento como la continua guerra y contienda.* ¡O, si me viesses,[56] hermano, como estó, plazer

[52] *impetrado*: "alcançar alguna cosa rogando y suplicando" (Covarr., p. 733). Aquí, sin embargo, el vocablo parece guardar su primer sentido latino (*impetrare*, 'llevar a cabo', 'efectuar').

[53] *su padre* [*de Melibea*]: otra vez (véase la nota 48) se repite en todas las ediciones españolas el problema del pronombre posesivo *su* usado sin aclaración del referente. Aquí también seguimos la enmienda de *IT1506*: "li serui de suo patre de Melibea" (1973, p. 188).

[54] *que duermen cerca*: ¿cómo va a saber Pármeno en qué parte de la mansión de Pleberio duermen los criados? Parece ser una especie de acotación anticipada con miras a lo que va a ocurrir en la escena 7.ª

[55] *Que no querer morir... guerra y contienda*: la adición de las *TCs* sirve como amplificación para subrayar la cobardía de Pármeno. Parece como si Rojas quisiese poner fuera de duda que éste ya no merecía la simpatía que sus intentos de conducirse con lealtad hacia Calisto en los actos anteriores le habían granjeado. *Estos escuderos de Pleberio*: segunda referencia a la invisible servidumbre y guardias que debían estar dentro de la casa del noble Pleberio. Sobre el significado de 'escuderos', véase Covarr., p. 543: "en la paz, los escuderos sirven a los señores [nobles] de acompañar ante sus personas, asistir en la antecámara o sala".

[56] *si me viesses*: la oscuridad de la noche justifica que Pármeno describa con palabras a su compañero su postura de hombre preparado paar la huida.

havrías! A medio lado,[57] abiertas las piernas, el pie ysquierdo adelante, puesto en huyda, las haldas en la cinta [arrolladas], la adarga so el sobaco,[58] por que no me empache. Que, por Dios, que creo corriesse como un gamo, según el temor tengo de estar aquí.

SEM.—Mejor estó yo, que tengo liado el broquel y el espada con las correas, por que no se me caygan al correr, y el caxquete en la capilla.

PÁR.—¿Y las piedras que traýas en ella?

SEM.—Todas las vertí, por yr más liviano.[59] Que harto tengo de llevar en estas coraças que me hiziste vestir por tu importunidad. Que bien las rehusava de traer porque me parescían para huyr muy pesadas. ¡Escucha, escucha! ¿Oyes, Pármeno? A malas andan. ¡Muertos somos! ¡Bota[60] presto! Echa hazia casa de Celestina. No nos atajen por nuestra casa.

PÁR.—¡Huye, huye, que corres poco! ¡O, pecador de mí, si nos han de alcançar! Dexa broquel y todo.

SEM.—¿Si han muerto ya a nuestro amo?

PÁR.—No sé. No me digas nada. Corre y calla, que el menor cuydado mío es ésse.

57 *a medio lado*: 'mirar de medio lado' se usa más bien hoy en el sentido figurado de mirar con desprecio o con disimulo. Rojas lo emplea en sentido literal para indicar que Pármeno, presto para huir, tiene la cara vuelta con disimulo hacia la dirección de donde teme que venga el peligro.

58 *las haldas en la cinta* [*arrolladas*], *la adarga so el sobaco*: todas las ediciones ponen "las haldas en la cinta, la adarga arrollada y so el sobaco". Sin embargo, una adarga no podía ser arrollada; debe tratarse, como señala Marciales (1985, II, p. 205, n. 46), de un evidente contrasentido debido a una trasposición del participio de pasado. Éste claramente se refiere a las faldas de Pármeno ('falda' en el sentido de "parte de toda ropa talar desde la cintura abajo", *DRAE*). Ver también *IT1506*, p. 188 "le falde del saio ligate ala centura".

59 *liviano*: 'ligero'; formación sobre lat. *levis*.

60 *Bota*: 'lárgate'; 'botar' en el sentido de salir rápidamente de un sitio.

SEM.—¡Ce, ce, Pármeno! Torna, torna callando, que no es sino la gente del alguazil que passava haziendo estruendo por la otra calle.

PÁR.—Míralo bien. No te fíes en los ojos, que se antoja muchas vezes uno por otro. No me avían dexado gota de sangre. Tragada tenía ya la muerte; que me parescía que me yvan dando en estas espaldas golpes. En mi vida me acuerdo haver tan gran temor ni verme en tal afrenta, aunque he andado por casas agenas farto tiempo y en lugares de harto trabajo: que nueve años serví a los frayles de Guadalupe,[61] que mill vezes nos apuñeávamos yo y otros, pero nunca como esta [*vez*][62] hove miedo de morir.

SEM.—¿Y yo no serví al cura de Sant Miguel *y al mesonero de la plaça y a Molléjar el ortelano*?[63] *Y también yo*

[61] *nueve años serví a los frayles de Guadalupe*: ¿alusión fortuita al famoso monasterio jerónimo, o tenía Rojas razones particulares para colocar a Pármeno allí? No lo sabemos. De todos modos representa, después de los intentos anteriores de evitar que se localice el sitio de la acción, un indicio innegable al lector de que la acción de la obra tiene lugar en España (véase también el texto añadido a continuación). Sigue aquí Rojas su costumbre de introducir en el diálogo, tardía y como si fuese despreocupadamente, datos importantes relativos a la biografía vital de sus personajes.

[62] [*vez*]: *A*, *C* y *D*: "como ésta".

[63] *Molléjar el ortelano*: así en *J*; en la mayoría de las *TCs* "Mollejas". *IT1506* sólo traduce: "Et io non ho seruito il piouano de Sancto Michele et ancora alhoste dela Piazza de San Domenico et a Figatello lhortolano dil signore?" (1973, p. 189). Parece que la adición se debe a un deseo de diluir la ambigüedad de la alusión no localizada al cura de San Miguel en el texto original, alusión que omite cualquier explicación de por qué servir a este personaje era causa de miedo. Muchos "curas de San Miguel" debía haber en la España de la época. Gilman (1956-74, p. 34, y 1972, pp. 214-7) llamaba la atención sobre el hecho de que una "huerta de Mollegas" formaba parte del patrimonio de los Rojas en La Puebla de Montalbán en 1588 y que un Juan de Mollejas estaba establecido allí en 1570. Al presumir que una huerta así llamada ya pertenecía a la familia Rojas un siglo antes, concluyó Gilman que la adición refleja reminiscencias autobiográficas de la niñez de Fernando. Es sugerencia plausible.

tenía mis qüestiones con los que tiravan piedras a los páxaros, que assentavan en un álamo grande que tenía, porque dañavan la ortaliza.[64] Pero guárdete Dios de verte con armas, que aquél es el verdadero temor. No em balde dizen: "cargado de hierro y cargado de miedo".[65] ¡Buelve, buelve, que el alguazil es, cierto![66]

[Cena 6.ª]

MEL. (*Adentro*).—Señor Calisto, ¿qué es esso que en la calle suena? Parescen vozes de gente que van en huyda. Por Dios, mírate, que estás a peligro.

CAL.—Señora, no temas, que a buen seguro vengo. Los míos deven de ser, que son unos locos y desarman a quantos passan, y huyríales alguno.

MEL. (*Adentro*).—¿Son muchos los que traes?

CAL.—No, sino dos. Pero aunque sean seys sus contrarios, no recebirán mucha pena para les quitar las armas y hazerlos huyr, según su esfuerço. Escogidos son, señora, que no vengo a lumbre de pajas.[67] Si no fuesse por lo

[64] *...porque dañavan la ortaliza*: pasaje ambiguo; no es cierto si quiere decir que Sempronio luchaba con los que tiraban piedras a los pájaros porque eran *las piedras* las que dañaban las hortalizas, o si, en cambio, eran *los pájaros* los que hacían el daño, siendo los lanzadores de piedras empleados para ahuyentarlos del álamo. Puede ser, como sugiere Gilman (véase la nota anterior), que en esta adición Rojas recordase una escena de la vida real que había presenciado en La Puebla de Montalbán.

[65] *"cargado de hierro y cargado de miedo"*: refrán (Correas, p. 106). Se aplicaba sobre todo, según el mismo paremiólogo, a "los que se cargan de armas para salir de noche". Según Marciales (1985, II, p. 206), la forma escrita es eufemismo; pretende que la forma oral del refrán era "cargado de hierro y cagado de miedo".

[66] *el alguazil es, cierto*: 'ciertamente es el alguazil' (como había sugerido Sempronio poco antes).

[67] *a lumbre de pajas*: se dice por lo poco que dura tal lumbre (Covarr., p. 844); aquí se refiere a la supuesta osadía sostenida de los dos criados. La confianza de Calisto en ellos, que el lector sabe está totalmente infundada, tiene por fin subrayar cuán enajenado de la realidad se halla su amo.

que a tu honrra toca, pedaços harían estas puertas, y, si sentidos fuéssemos, a ti y a mí librarían de toda la gente de tu padre.

MEL. (*Adentro*).—¡O, por Dios, no se cometa tal cosa! Pero mucho plazer tengo que de tan fiel gente andes acompañado. Bien empleado es el pan que tan esforçados sirvientes comen. Por mi amor, señor, pues tal gracia la natura les quiso dar, sean de ti bien tratados y galardonados, por que en todo te guarden secreto. *Y quando sus osadías y atrevimientos les corrigieres, a bueltas del*[68] *castigo mezcla favor, por que los ánimos esforçados no sean con encogimiento diminutos,*[69] *y yrritados*[70] *en el osar a sus tiempos.*[71]

PÁR.—¡Ce, ce, señor, señor! Quítate presto dende; que viene mucha gente con hachas, y serás visto y conoscido, que no ay donde te metas.

CAL.—¡O mezquino yo, y cómo es forçado, señora, partirme de ti! Por cierto, temor de la muerte no obrara tanto como el de tu honrra. Pues que assí es, los ángeles queden con tu presencia. *Mi venida será, como ordenaste, por el huerto.*[72]

MEL. (*Adentro*).—Assí sea, y vaya Dios contigo.

[68] *a bueltas de*: 'junto con'.

[69] *diminutos*: 'disminuidos'; latinismo (p.p. de *deminuere*).

[70] *yrritados*: 'sin valor alguno'; latinismo (formación sobre *irritus/irritus*, 'inválido', 'inútil').

[71] *osar a sus tiempos*: Marciales (1985, II, p. 207, n. 56) quiere corregir esta lectura, que aparece en todos los textos en castellano, sustituyendo *"en el usar a sus tiempos, del ardimento"*. Dicha lectura se basa en la de *IT1506*: "per che li animi sforzati non siano con la reprensione diminuiti et retracti nel usar alhor tempi lardire" (1973, p. 190). Puesto que el texto castellano hace perfecto sentido, no hay razones para sustituirlo, a menos que se acepte la hipótesis poco necesaria de Marciales de que el traductor italiano seguía una versión de la *TC* (*E*) anterior y bastante distinta de la que conocemos (véase *Introducción — Un libro en busca de su ser*). *a sus tiempos*: 'cuando la ocasión sea oportuna'.

[72] *el huerto*: en el Argumento General y en el Acto I se refiere a la *huerta* de Melibea, forma que también se usa en el argumento que precede al Acto XIV, a pesar de que en el

[Cena 7.ª]

PLEB.—Señora muger, ¿duermes? [73]
ALI.—Señor, no.
PLEB.—¿No oyes bullicio en el retraimiento de tu hija?
ALI.—Sí oygo. ¡Melibea, Melibea!
PLEB.—No te oye. Yo la llamaré más rezio. ¡Hija mía Melibea!
MEL. (*Afuera*).—¡Señor!
PLEB.—¿Quién da patadas y haze bullicio en tu cámara?
MEL. (*Afuera*).—Señor, Lucrecia es, que salió por un jarro de agua para mí, que havía gran sed.
PLEB.—Duerme hija, que pensé que era otra cosa.
LUC. (*Afuera*).—Poco estruendo los despertó. Con gran pavor hablaban.
MEL. (*Afuera*).—No ay tan manso animal que con amor o temor de sus hijos no [*asperee*]. [74] Pues, ¿qué harían si mi cierta salida supiessen?

---

texto que resume se usa *huerto*. La ambivalencia se mantiene en *C* y *D* y las ediciones de la *TC*. Según *DRAE* 'huerta' "se distingue del huerto en ser de mayor extensión, y en que suele haber menos arbolado y más verduras". Parece que, para los autores y los argumenteros de *LC*, esta distinción no se sentía.

[73] *Señora muger, ¿duermes?*: este pasaje recuerda el comienzo de una escena en la *Philogenia*, comedia humanística de Ugolini Parmensis, donde los padres de Philogenia, Calistus y Cliopha, se despiertan al oír un ruido de movimientos en la casa. Sin embargo, en aquel caso es para descubrir que la muchacha ha huido con su amado, Epiphebus (*Teatro goliardico dell'Umanesimo*, a cura di Vito Pandolfi e Erminia Artese, Milano, 1965, pp. 198-9. Nótese que, según Lucrecia, sus amos tenían mucho pavor al despertarles el ruido en la casa —otro indicio del papel más bien burgués que noble que Rojas parece atribuir a esta pareja aristocrática.

[74] *No ay tan manso animal que... no* [*asperee*]: Petrarca, 1496, *De remediis*, II, Praefatio F-G (fol. h 2 *v*): *Nullum tam mite animal quod non amor sobolis ac metus exasperet* (lo mismo en el Índice, fol. A 3*r*). [asperee]: *A*, *C* y *D* traen "asperece" que, según muestra Marciales (1985, II, p. 208, n. 59), debe ser errata (véase Nebrija, *Vocabulario*, 1981, p. 28: 'asperear', *exasperare, exacerbare*).

[Cena 8.ª]

CAL.—Cerrad essa puerta, hijos. Y tú, Pármeno, sube una vela arriba.

SEM.—Deves, señor, reposar y dormir esto que queda de aquí al día.

CAL.—Plázeme, que bien lo he menester. ¿Qué te parece, Pármeno, de la vieja que tú me desalabavas? ¿Qué obra ha salido de sus manos que fuera hecha sin ella?

PÁR.—Ni yo sentía tu gran pena, ni conoscía la gentileza y merescimiento de Melibea, y assí no tengo culpa. Conoscía a Celestina y sus mañas. Avisávate como a señor. Pero ya me parece que es otra. Todas [75] las ha mudado.

CAL.—¡Y cómo mudado!

PÁR.—Tanto, que si no lo oviesse visto, no lo creería. Mas assí vivas tú, como es verdad.

CAL.—Pues, ¿avés oýdo lo que con aquella mi señora he passado? ¿Qué hazíades? ¿Teníades temor?

SEM.—¿Temor, señor, o qué? Por cierto, todo el mundo no nos le hiziera temer. ¡Fallado avías los temerosos! [76] Allí estovimos esperándote muy aparejados y nuestras armas muy a mano.

CAL.—¿Avés dormido algún rato?

SEM.—¿Dormir, señor? ¡Dormilones son los moços! Nunca me asenté ni aun junté, por Dios, los pies, mirando a todas partes para, en sintiendo por qué, saltar presto y hazer todo lo que mis fuerças me ayudaran. [77] Pues

[75] *Todas*: es decir, 'todas sus mañas'. Pármeno, desde luego, no cree nada en la reforma moral de Celestina. Ya que se ha juntado al partido de la vieja es una mentira suya para justificar a Calisto su nueva postura.

[76] *¡Fallado avías los temerosos!*: coloquialismo que se ha de entender en sentido irónico.

[77] *saltar presto...*: véase la escena 6.ª: Sempronio engaña de modo cómico a Calisto al describirle como si fuesen preparaciones para ir sin demora en su ayuda, las que allí se describen como preparaciones para poder abandonarle en el acto en caso de peligro.

Pármeno, que te parecía que no te servía hasta aquí de buena gana,[78] assí se holgó quando vido los de las hachas, como lobo quando siente polvo de ganado,[79] pensando poder quitarles las [armas],[80] hasta que vido que eran muchos.

CAL.—No te maravilles, que procede de su natural ser osado y, aunque no fuesse por mí, hazíalo porque no pueden los tales venir contra su uso; que aunque muda el pelo la raposa, su natural no despoja.[81] Por cierto, yo dixe a mi señora Melibea lo que en vosotros ay, y quán seguras tenía mis espaldas con vuestra ayuda y guarda. Fijos, en mucho cargo os soy. Rogad a Dios por salud, que yo os galardonaré más conplidamente vuestro buen servicio. Yd con Dios a reposar.

[Cena 9.ª]

PÁR.—¿Adónde yremos, Sempronio? ¿A la cama a dormir o a la cozina a almorzar?[82]

SEM.—Ve tú donde quisieres; que antes que venga el día quiero yo yr a Celestina a cobrar mi parte de la cadena. Que es una puta vieja; no le quiero dar tiempo en que fabrique alguna ruyndad con que nos escluya.

78 *no te servía de buena gana*: ya que Pármeno se ha unido a él para despellejar al amo, Sempronio intenta dibujar su nuevo cómplice a éste en sentido favorable.

79 *polvo de ganado*: 'rastro de ganado'.

80 *quitarles las* [*armas*]: *A* y *C*: "quitar les las", que se referiría a las hachas de la gente del alguacil, no a sus armas; corregimos según la lectura de *D*. Nótese que, en cuanto a escuderos cobardes, Rojas atribuye a los dos criados en estas escenas las características de los soldados fanfarrones de la comedia romana de que luego verá el lector ejemplos en Centurio y Traso.

81 *aunque muda el pelo la raposa...*: refrán (Correas, p. 73). Sin embargo, Deyermond, 1961, p. 145, nota que una versión en latín se halla en el Índice petrarquesco: *Vulpes pilum mutat sed non mores* (1496, [C 7] *v*).

82 *almorzar*: en la Edad Media 'almorzar' podía significar cualquier alimento tomado antes de la comida principal, pero normalmente por la mañana.

PÁR.—Bien dizes; olvidado lo avía. Vamos entramos, y si en esso se pone, espantémosla de manera que le pese.[83] Que sobre dinero no ay amistad.[84]

[Cena 10.ª]

SEM.—¡Ce, ce! Calla, que duerme cabo esta ventanilla! ¡Tha, tha! Señora Celestina, ábrenos.

CEL.—¿Quién llama?

SEM.—Abre, que son tus hijos.

CEL.—No tengo yo hijos que anden a tal hora.

SEM.—Ábrenos a Pármeno y Sempronio, que nos venimos acá almorzar contigo.

CEL.—¡O locos traviessos! ¡Entrad, entrad! ¿Cómo venís a tal hora, que ya amanesce? ¿Qué havés hecho? ¿Qué os ha passado? ¿Despidióse la esperança de Calisto, o vive todavía con ella, o cómo queda?

SEM.—¿Cómo, madre? Si por nosotros no fuera, ya andoviera su alma buscando posada para siempre. Que si estimarse pudiesse a lo que de allí nos queda obligado, no sería su hazienda bastante a complir la debda, si verdad es lo que dizen, que la vida y persona es más digna y de más valor que otra cosa ninguna.[85]

CEL.—¡Jesú! ¿Qué en tanta afrenta os havés visto? Cuéntamelo, por Dios.[86]

[83] *de manera que le pese*: los dos criados, pues, no planean de antemano asesinar a Celestina, sólo amedrentarla.

[84] *sobre dinero no ay amistad*: refrán; Correas trae la variante "Sobre dinero no hay compañero" (p. 463).

[85] *la vida y persona...*: sentencia cuya fuente está por identificar.

[86] *Cuéntamelo, por Dios*: después de contar a Calisto historias mentirosas de su valentía en la escena 8.ª, Sempronio y Pármeno ahora vuelven a las mismas con el fin de intimidar a Celestina. A Rojas obviamente le gustaba extenderse sobre el cómico contraste entre la cobardía real de los criados y las baladronadas rufianescas con que intentaban ocultar su vergüenza.

SEM.—Mira, qué tanta que, por mi vida, la sangre me hierve en el cuerpo en tornarlo a pensar.

CEL.—Reposa, por Dios, y dímelo.

PÁR.—Cosa larga le pides según venimos alterados y cansados del enojo que havemos havido. Farías mejor en aparejarnos a él y a mí de almorzar; quiçá nos amansaría algo la alteración que traemos. Que cierto te digo que no querría ya topar hombre que paz quisiesse. Mi gloria sería agora hallar en quien vengar la yra que no pude en los que nos la causaron, por su mucho huyr.

CEL.—¡Landre me mate, si no me espanto en verte tan fiero! Creo que burlas. Dímelo agora, Sempronio, tú, por mi vida. ¿Qué os ha passado?

SEM.—Por Dios, sin seso vengo, desesperado, aunque, para contigo, por demás es no templar la yra y todo enojo y mostrar otro semblante que con los hombres.[87] Jamás me mostré poder mucho con los que poco pueden. Traygo, señora, todas las armas despedaçadas: el broquel sin aro; la espada, como sierra; el caxquete abollado en la capilla.[88] Que no tengo con qué salir un passo con mi amo, quando menester me aya; que quedó concertado de yr esta noche que viene a verse por el huerto. Pues,

[87] *para contigo, por demás es no templar la yra...*: entiéndase 'aunque para contigo estaría de más no templar la ira y todo enojo, mostrándote otro semblante que el que mostramos a los hombres'. Cfr. *IT1506*, 1973, p. 193: "anchora che teco sia superchia cosa a non temperar la ira et fastidio, [e] monstrare altro sembiante che con li huomini".

[88] *el caxquete abollado en la capilla*: a pesar de la explicación de la frase que da Marciales (1985, II, p. 211, n. 74), la capilla debe ser la capucha de paño muy ceñido que se llevaba debajo del casquete. Parece que Sempronio aquí pretende aplicar a sí unos versos famosos de un romance del ciclo del rey don Rodrigo, *El reino perdido*: "Las armas lleva abolladas / que eran de gran pedrería; / la espada lleva hecha sierra / de los golpes que tenía; / el almete de abollado / en la cabeza se hundía", texto de *Spanish Ballads*, ed. C. Colin Smith (Oxford-Londres, 1964), pp. 56-7, vv. 19-24.

¿comprarlo de nuevo? ¡No mando un maravedí en que caya muerto! [89]

CEL.—Pídelo, fijo, a tu amo, pues en su servicio se gastó y quebró. Pues sabes que es persona que luego lo complirá; que no es de los que dizen: "vive comigo y busca quien te mantenga". [90] Él es tan franco que te dará para esso y para más.

SEM.—¡Ha! Trae también Pármeno perdidas las suyas; a este cuento, en armas se le yrá su hazienda. ¿Cómo quieres que le sea tan importuno en pedirle más de lo que él de su propio grado haze, pues es arto? [91] No digan por mí que dándome un palmo pido quatro. [92] Dionos las cient monedas, dionos después la cadena. A tres tales aguijones no terná cera en el oýdo; [93] caro le costaría este negocio. Contentémonos con lo razonable; no lo perdamos todo por querer más de la razón, que quien mucho abar[c]a, poco suele apretar. [94]

CEL.—¡Gracioso es el asno! Por mi vegez, que si sobre comer fuera, que dixera que havíamos todos cargado demasiado. ¿Estás en tu seso, Sempronio? ¿Qué tiene que hazer tu galardón con mi salario, tu soldada [95] con

[89] *en que caya muerto*: la frase 'no tener donde/en que caerse muerto' significa estar totalmente sin dinero. *LC* emplea indiferentemente las formas presentes de *caer* sin o con la *g* analógica.

[90] *"Vive comigo y busca quien te mantenga"*: refrán (Correas, p. 509).

[91] *arto*: así en *A*; *harto* en *C, D, F*, etc.; *J*: *farto*.

[92] *dando un palmo pido quatro*: refrán que alude al uso del palmo como medida de longitud.

[93] *no terná cera en el oýdo*: expresión popular que significa que uno queda tan pobre que ha tenido que vender incluso la cera del oído (cfr. Correas, pp. 355 y 617).

[94] *quien mucho abarca...*: refrán (Correas, p. 423: "quien mucho abarca, poco aprieta").

[95] *mi salario, tu soldada*: "salario. Es sustento y estipendio que se da a cada uno por su trabajo" (Covarr., p. 921); "soldada. *Latine stipendium*, el partido que se da al criado o criada, fuera de su ración ordinaria" (*ibid.*, p. 943). Celestina así distingue muy exactamente entre la categoría de los regalos hechos por Calisto a ella y a sus criados respectivamente.

mis mercedes? ¿Só yo obligada a soldar vuestras armas, a complir vuestras faltas? [96] Aosadas, que me maten si no te has asido a una palabrilla que te dixe el otro día [97] viniendo por la calle: que quanto yo tenía era tuyo, y que en quanto pudiesse con mis pocas fuerças jamás te faltaría, y que, si Dios me diesse buena manderecha con tu amo, que tú no perderías nada. Pues ya sabes, Sempronio, que estos ofrescimientos, estas palabras de buen amor, no obligan. No ha de ser oro quanto reluze; si no, más barato valdría. Dime, ¿estoy en tu coraçón, [98] Sempronio? Verás si, aunque soy vieja, sí acierto lo que tú puedes pensar. Tengo, hijo, en buena fe, más pesar, que se me quiere salir esta alma de enojo. Di a esta loca de Elicia, como vine de tu casa, la cadenilla que traxe, para que se holgasse con ella, y no se puede acordar dónde la puso. [99] Que en toda esta noche ella ni yo no avemos dormido sueño, de pesar. No por su valor de la cadena, que no era mucho, pero por su mal cobro [100] della. Y de mi mala dicha entraron unos cono-

[96] *Aosadas, que me maten si...*: "aosadas, que vale tanto como osaría yo apostar" (Covarr., p. 841); "*¡Que me maten si...!* expr. fam. que se usa para asegurar la verdad de una cosa" (*DRAE*). Estas dos expresiones populares, empleadas por Celestina sin concederles la menor importancia, representan, desde luego, un caso culminante de ironía teatral celestinesca puesto que el lector ya sabe que, dentro de poco, se va de veras a matar a la vieja.

[97] *el otro día*: parece ser alusión a lo que pasaba entre Celestina y Pármeno camino de la casa de Areúsa (VII, 1.ª), pero otra vez más el texto alude a intercambios verbales que, si bien cuadran con el contexto, en realidad no aparecen en él.

[98] *¿estoy en tu coraçón?*: '¿he logrado interpretar tus pensamientos íntimos?'.

[99] *no se puede acordar dónde la puso*: la burda pretensión de Celestina de que Elicia no recuerda dónde puso la "cadenilla", y de que probablemente ha sido robada por unos visitantes en su casa, no podía ser menos plausible. Sin duda introdujo Rojas la historia para ilustrar cómo el vicio de la avaricia ya ha hecho a la astuta vieja perder por entero la acostumbrada perspicacia con que suele apreciar las situaciones en que se halla.

[100] *su mal cobro*: 'su mal resguardo'; en el cast. med. *cobro* podía significar 'seguridad'.

cidos y familiares míos en aquella sazón aquí. Temo no la ayan levado diziendo: "si te vi, burléme", etc. [101] Assí que, hijos, agora que quiero hablar con entramos. Si algo vuestro amo a mí me dio, devés mirar que es mío; que de tu jubón de brocado no te pedí yo parte, ni la quiero. Sirvamos todos, que a todos dará según viere que lo merescen; que si me ha dado algo, dos vezes he puesto por él mi vida al tablero. Más herramienta se me ha embotado en su servicio que a vosotros; más materiales he gastado, pues avés de pensar, hijos, que todo me cuesta dinero. Y aun mi saber, que no lo he alcançado holgando, de lo qual fuera buen testigo su madre de Pármeno, ¡Dios aya su alma! Esto trabajé yo; a vosotros se os deve essotro. Esto tengo yo por oficio y trabajo; vosotros por recreación y deleyte. Pues assí, no havés vosotros de aver ygual galardón de holgar que yo de penar. Pero aun con todo lo que he dicho, no os despidáys, [102] si mi cadena parece, de sendos pares de calças de grana, que es el ábito que mejor en los mancebos paresce. Y si no, recebid la voluntad, que yo me callaré con mi pérdida. Y todo esso de buen amor, porque holgastes que hoviese yo antes el provecho destos passos, que no otra. Y si no os contentardes, de vuestro daño farés.

SEM.—No es ésta la primera vez que yo he dicho quánto en los viejos reyna este vicio de cobdicia: quando pobre, franca; quando rica, avarienta. [103] Assí que, a[d]quiriendo cresce la cobdicia y la pobreza cobdiciando, y ninguna haze pobre al avariento sino la riqueza. [104] ¡O

[101] *"Si te vi, burléme..., etc."*: recuerdo del refrán "Si me viste, burléme; *si no me viste, calléme*" (Correas, p. 456 — *con otras* variantes). Se refiere al ladrón casero que, si se le encuentra robando una cosa, pretende que no es más que una broma suya y abandona su presa.

[102] *no os despidáys*: entiéndase: 'no os desalentéis'.

[103] *quando pobre, franca; quando rica, avarienta*: refrán (Correas, p. 140).

[104] *a[d]quiriendo cresce la cobdicia...*: sentencia de Petrarca, 1496, *De remediis*, I, 36 B2-3 (fol. [c 6] *v*): *Alioquin & quae-*

Dios, y cómo cresce la necessidad con la abundancia![105] ¡Quién la oyó [*a*] esta vieja dezir que me llevase yo todo el provecho, si quisiesse, deste negocio, pensando que sería poco! Agora que lo vee crescido, no quiere dar nada, por complir el refrán de los niños, que dizen: "de lo poco, poco; de lo mucho, nada".[106]

PÁR.—Déte lo que te prometió, o tomémoslo todo. Harto te dezía yo quién era esta vieja, si tú me creyeras.[107]

CEL.—Si mucho enojo traes con vosotros o con vuestro amo, o armas, no lo quebréys en mí. Que bien sé dónde nasce esto; bien sé y barrunto de qué pie coxqueáys. No, cierto, de la necessidad que tenéys de lo que pedís, ni aun por la mucha cobdicia que lo tenéys, sino pensando que os he de tener toda vuestra vida atados y cativos con Elicia y Areúsa, sin quereros buscar otras, movéysme estas amenazas de dinero, ponéysme estos temores de la partición. Pues callá, que quien éstas os supo acarrear, os dará otras diez, agora que ay más conoscimiento y más razón y más merecido de vuestra parte. Y si sé complir lo que prometo en este caso, dígalo Pármeno. ¡Dilo, dilo, no ayas empacho de contar cómo nos passó quando a la otra dolía la madre!

SEM.—*Yo dígole que se vaya y abáxase las bragas;*[108] *no*

---

rendo cupiditas crescit & paupertas cupiendo: Ita fit ut nihil magis inopem faciat quam avari opes.

105 *¡...y cómo cresce la necessidad con la abundancia!*: recuerdo de una entrada en el Indice petrarquesco: *Cum divitiis necessitas crescit* (1496, fol. [A 7] *r*).

106 *De lo poco, poco; de lo mucho, nada*: refrán de niños según Rojas; Covarr. escribe: "«De lo poco poco, y de lo mucho no nada»; esto se verifica en los hombres que en mediana fortuna parecen liberales, y en haziéndose ricos son míseros" (p. 875).

107 *Harto te dezía... si tú me creyeras*: ejemplo de la fórmula condicional que emplea el imperfecto del indicativo en la apódosis con el imperfecto de subjuntivo en la prótasis; la fórmula con indicativo, bastante usada en el siglo XVI, no es frecuente en *LC* (véase Criado de Val, 1955, pp. 161-2).

108 *Yo dígole que se vaya, y abáxase las bragas*: cfr. Correas, p. 156 (con otras variantes): "Dígole que se vaya, y él descálzase las bragas"; se decía de el que, en lugar de hacer lo que se le pedía, hacía lo contrario, como aquí Celestina quien,

ando por lo que piensas. No entremetas burlas a nuestra demanda, que con esse galgo no tomarás, si yo puedo, más liebres. [109] Déxate comigo de razones. A perro viejo, no cuz, cuz. [110] Danos las dos partes por cuenta de quanto de Calisto has recebido. No quieras que se descubra quién tú eres. [111] ¡A los otros, a los otros con essos halagos, vieja!

CEL.—¿Quién só yo, Sempronio? ¿Quitásteme de la putería? [112] Calla tu lengua, no amengües mis canas, que soy una vieja qual Dios me hizo, no peor que todas. Vivo de mi oficio como cada qual oficial del suyo, muy limpiamente. [113] A quien no me quiere, no le busco. De mi casa me vienen a sacar. En mi casa me ruegan. Si bien o mal vivo, Dios es el testigo de mi coraçón. Y no pienses con tu yra maltratarme, que justicia ay para to-

---

en lugar de entregar el dinero reclamado por los dos criados, intenta cambiar el rumbo de la discusión.

109 *con esse galgo no tomarás... más liebres*: Correas, p. 124, da el sentido de este refrán: "Que con aquel embuste y traza no le engañará otra vez, ni le podrá valer nada."

110 *A perro viejo, no cuz cuz*: refrán, Correas, 57; "*cuz, cuz*, voz con que se llama a perros"; intercambiable con *tus, tus*. El refrán quiere decir que el experimentado no se deja engañar, como el novicio, con palabras melosas.

111 *se descubra quién tú eres*: amenaza inesperada, puesto que con frecuencia se ha insistido en la mala fama de Celestina en la ciudad entera. Tal vez se debe entender como amenaza de descubrir la intrusión de la alcahueta en el círculo doméstico de Pleberio.

112 *¿Quitásteme de la putería?*: frase usada por una mujer indignada que se consideraba tratada con menos estima que la debida; aquí la comicidad se debe a que en realidad Celestina sale del referido medio.

113 *Vivo de mi oficio... muy limpiamente*: en el mundo al revés de *LC* permite Rojas, en la primera parte de este parlamento, dejar que la alcahueta-hechicera defienda con cierta dignidad profesional y con argumentos serios aunque especiosos tanto el oficio que ejerce como su modo de ejercerlo. La postura de Rojas es ambigua; por un lado las palabras de Celestina representan una faceta más de su capacidad para engañar invirtiendo el orden natural de las cosas, pero, por otro, llaman la atención sobre unos aspectos de su "oficio" algo perturbadores para la moralidad convencional.

dos, a todos es ygual; [114] tan bien seré oýda, aunque muger, como vosotros muy peynados. Déxame en mi casa con mi fortuna. [115] Y tú, Pármeno, ¿piensas que soy tu cativa, por saber mis secretos y mi passada vida y los casos que nos acaescieron a mí y a la desdichada de tu madre? ¡Y aun assí me tratava ella, quando Dios quería!

PÁR.—No me hinches las narizes [116] con essas memorias; si no, embiarte he con nuevas a ella, donde mejor te puedas quexar.

CEL.—¡Elicia, Elicia! ¡Levántate dessa cama, [117] da acá mi manto presto, que, por los sanctos de Dios, para aquella justicia me vaya, bramando como una loca! ¿Qué es esto? ¿Qué quieren dezir tales amenazas en mi casa? ¿Con una oveja mansa tenés vosotros manos y braveza? ¿Con una gallina atada? ¿Con una vieja de sesenta años? [118] ¡Allá, allá, con los hombres como vosotros! Contra los que ciñen espada mostrá vuestras yras,

[114] *justicia ay para todos...*: "principio de derecho" según señala *Coment.*, fol. 167 *v*. La ironía que maneja el jurista Rojas aquí estriba en que la vieja, que ha pasado toda la vida burlándose de la ley, viéndose en peligro no vacila en intentar ponerse bajo su protección.

[115] *mi fortuna*: nótese el sentido doble; Celestina quiere referirse a su suerte o hado, pero emplea una palabra que, para los latinistas, podía significar también 'caudal'.

[116] *No me hinches las narizes*: 'No me enfurezcas'; "hinchársele a uno las narices. fr. fig. y fam. Enojarse o enfadarse en demasía" (*DRAE*).

[117] *Levántate dessa cama*: una observación de la vieja en la adición aclara que Elicia está dormida en la misma habitación que ella (véase la p. 484). El hecho de que no despierta a Elicia la extendida alteración en alta voz en el mismo cuarto es tal vez rasgo cómico intencionado (para que no falte lo ridículo a estos últimos momentos de Celestina).

[118] *sesenta años*: edad que se atribuye Celestina en una situación en que tiene toda razón para exagerar sus años. Pármeno (II, 4.ª) alega que tiene "seis dozenas de años a cuestas". Los sesenta años, ¿son vanidad de la alcahueta (siempre ansiosa de convencer de que no es tan vieja como parece), o sencilla despreocupación de Rojas con respecto a semejantes datos?

no contra mi flaca rueca.[119] *Señal es de gran covardía acometer a los menores y a los que poco pueden. Las sucias moxcas nunca pican sino los bueyes magros y flacos; los guzques ladradores a los pobres peregrinos aquexan con mayor ímpetu.*[120] *Si aquella que allí está en aquella cama*[121] *me oviesse a mí creýdo, jamás quedaría esta casa de noche sin varón, ni dormiríemos a lumbre de pajas; pero por aguardarte, por serte fiel, padescemos esta soledad. Y, como nos veys mugeres, habláys y pedís demasías. Lo qual, si hombre sintiéssedes en la posada, no haríades; que, como dizen: "el duro adversario entibia las yras y sañas".*[122]

SEM.—¡O vieja avarienta, garganta muerta de sed por dinero! ¿No serás contenta con la tercia parte de lo ganado?

CEL.—¿Qué tercia parte? Vete con Dios de mi casa, tú. Y essotro no dé vozes, no allegue la vezindad.[123] No me

[119] *mi flaca rueca*: 'flaca' porque 'rueca' es sinónimo de la vida mujeril.

[120] *Señal es de gran covardía... que como dizen: "el duro adversario entibia las yras y sañas"*: como señala Deyermond (1961, p. 77), esta adición representa una adaptación y amplificación de un pasaje del *De rebus familiar.* de Petrarca (1496, *Epistola* XCII, A 4-8, B 1): *degeneris animi signum est insultare minoribus... Muscae macros stimulant boues: Pauperem peregrinum canis infestat... Da illi parem aduersarium: confestim ardor iste tepuerit* (fol. [H 51] *v*). Nótese que, para introducir la última sentencia petrarquesca de la serie, emplea Rojas la frase "como dizen" con que suele a veces introducir los refranes, lo que confirma otra evidencia (i) de que Rojas (y, con pocas excepciones, el autor del Acto I) no consideraba que hacía al caso identificar la fuente de las sentencias citadas por ellos y (ii) de que atribuían a éstas una función anónima parecida a la de los refranes.

[121] *que allí está en aquella cama*: cfr. la nota 117.

[122] *el duro adversario...*: al acabar su parlamento, Celestina, terminadas sus observaciones personales injeridas en éste, vuelve de nuevo a una sentencia petrarquesca (véase la nota 120) antes de ceder la palabra.

[123] *no allegue la vezindad*: 'no atraiga la vecindad [con sus voces]', admonición dirigida a Pármeno.

hagáys salir de seso. No queráys que salgan a plaza las cosas de Calisto y vuestras.

SEM.—Da vozes o gritos, que tú complirás lo que tú prometiste, o se complirán oy tus días.

ELI.—¡Mete, por Dios, el espada! Tenle, Pármeno, tenle; no la mate esse desvariado.

CEL.—¡Justicia, justicia, señores vezinos! ¡Justicia, que me matan en mi casa estos rufianes!

SEM.—¿Rufianes, o qué? ¡Espera, doña hechizera, que yo te haré yr al infierno con cartas! [124]

CEL.—¡Ay, que me ha muerto! ¡Ay, ay! ¡Confessión, confessión!

PÁR.—¡Dale, dale, acábala, pues començaste, que nos sentirán! ¡Muera, muera! ¡De los enemigos, los menos!

CEL.—¡Confessión!

ELI.—¡O crueles enemigos! ¡En mal poder os veáys! ¡Y *para quién tovistes manos!* [125] *¡Muerta es mi madre y* mi bien todo!

SEM.—¡Huye, huye, Pármeno, que carga [126] mucha gente! ¡Guarte, guarte, que viene el alguazil!

PÁR.—¡O pecador de mí! Que no ay por dó nos vamos, que está tomada la puerta.

SEM.—Saltemos destas ventanas. No muramos en poder de justicia.

PÁR.—Salta, que tras ti voy. [127]

[124] *yr al infierno con cartas*: con 'cartas credenciales', para garantizar la rápida entrada de la vieja en el infierno. Nótese que, al herir a Celestina, Sempronio llama la atención sobre su condición de hechicera. No es exacto, pues, que aquel tema quedase abandonado en la última parte de la obra.

[125] *para quién tovistes manos*: 'para quién tuvisteis valimiento'; "tener mano con uno. fr. fig. Tener influjo, poder y valimiento con él" (*DRAE*).

[126] *carga mucha gente*: 'acude mucha gente'.

[127] *tras ti voy*: Pármeno, transformado de *servus fidelis* en *servus fallax* como Sempronio por las mañas de Celestina y la loca ceguedad de Calisto, salta simbólicamente después de aquél.

[XIII]

Argumento del [*trezeno*][1] auto

Despertado Calisto de dormir, está hablando consigo mismo. Dende un poco está llamando a Tristán y a otros sus criados. Torna [a] dormir Calisto. Pónese Tristán a la puerta. Viene [*Sosia*][2] llorando. Preguntado de Tristán, Sosia cuéntale la muerte de Sempronio y Pármeno. Van a dezir las nuevas a Calisto, el qual, sabiendo la verdad, faze grande lamentación

1 [*trezeno*]: así en *J* y demás *TCs*; *A*, *C* y *D* traen "xiij". *A* y *C* vuelven a usar números ordinales para encabezar los argumentos de los actos XIV y XV y emplean la forma cardinal ("diez y seys") para el último acto. *D*, en cambio, continúa usando la forma numerada en los tres actos siguientes. Estos datos confirman la estrecha relación entre *A* y *C*, y la relativa independencia de *D* que han establecido las investigaciones bibliográficas (véase, por ejemplo, Fernando de Rojas, *Comedia de Calisto & Melibea*, Introduction and Edition by Jerry R. Rank, Chapel Hill, N.C., 1978, Introduction, *passim*).

2 [*Sosia*]: "Socias" por error en *A*, *C* y D se imprime correctamente, de acuerdo con el uso terenciano, en el próximo renglón.

[CALISTO TRISTÁN SOSIA]

[Cena 1.ª]

CAL. (*Solo.*)—¡O, cómo he dormido tan a mi plazer después de aquel açucarado rato, después de aquel angélico razonamiento! Gran reposo he tenido; el sosiego y descanso proceden de mi alegría. O causó el trabajo corporal mi mucho dormir, o la gloria y plazer del ánimo. Y no me maravillo que lo uno y lo otro se juntassen a cerrar los candados de mis ojos, pues trabajé con el cuerpo y persona, y holgué con el espíritu y sentido la passada noche. Muy cierto es que la tristeza acarrea pensamiento y el mucho pensar impide el sueño, como a mí estos días es acaescido con la desconfiança que tenía de la mayor gloria que ya poseo. ¡O señora y amor mío, Melibea! ¿Qué piensas agora? ¿Si duermes o estás despierta? ¿Si piensas en mí o en otro? ¿Si estás levantada o acostada? ¡O dichoso y bienandante [3] Calisto, si verdad es que no ha sido sueño lo pasado! ¿Soñélo o no? ¿Fue fantaseado o passó en verdad? [4] Pues no estuve solo; mis criados me acompañaron; dos eran; si ellos dizen que passó en verdad, creerlo he segund derecho. [5] Quiero mandarlos llamar para más confirmar mi gozo. ¡Moços! ¡Tristanico! ¡Levantá de aý!

[3] *bienandante*: 'afortunado'. Nótese cómo en este soliloquio de Calisto ha desaparecido por completo toda parodia del amante cortés. Es un análisis acertado de las emociones de un enamorado seguro de que su amor es correspondido, pero ausente de la amada.

[4] *¿Fue fantaseado o passó en verdad?*: tal vez recuerdo de la pregunta semejante que se hace Lucrecia en circunstancias parecidas en la *Historia de duobus amantibus* (Berndt, 1969, p. 39). *fantaseado*: formación verbal de hacia 1490 sobre *fantasía*, 'aparición', 'sueño'.

[5] *creerlo he segund derecho*: alusión al valor concluyente de la evidencia confirmatoria de dos o más testigos según el derecho (véase *Coment.*, fol. 169 *r*, n. 2).

TRI.—Señor, levantado estoy.
CAL.—Corre, llama a Sempronio y a Pármeno.
TRI.—Ya voy, señor.
CAL.— Duerme y descansa, penado,
desde agora,
pues te ama tu señora
de su grado.
Vença plazer al cuydado
y no le vea,
pues te ha fecho su privado
Melibea.[6]
TRI.—Señor, no ay ningún moço en casa.
CAL.—Pues abre essas ventanas; verás qué hora es.
TRI.—Señor, bien de día.
CAL.—Pues tórnalas a cerrar y déxame dormir hasta que sea hora de comer.

[Cena 2.ª]

TRI.—Quiero baxarme a la puerta por que duerma mi amo sin que ninguno le impida, y a quantos le buscaren se le negaré. O, ¡qué grita suena en el mercado! ¿Qué es esto? Alguna justicia se haze,[7] o madrugaron a correr toros. No sé qué me diga de tan grandes vozes como se dan. De allá viene Sosia, el moço de espuelas; él me dirá qué es esto. Desgreñado viene el vellaco. En alguna taverna se deve haver rebolcado, y si mi amo le cae en el rastro,[8] mandarle ha dar dos mil palos; que,

[6] Las coplas de pie quebrado que canta Calisto son, tal vez a propósito, no menos torpes (véanse los últimos cuatro versos) que algunas de sus composiciones anteriores.

[7] *Alguna justicia se haze*: el mucho ruido y vocerío que oye Tristán indican que el castigo de Sempronio y Pármeno fue presenciado por una nutrida muchedumbre, lo que contradice lo sugerido por Calisto en su famoso soliloquio (Acto XIV, 7.ª: "por no esperar a que la gente se levantasse y oyessen el pregón... los mandó justiciar tan de mañana").

[8] *le cae en el rastro*: 'llega a darse cuenta'.

aunque es algo loco, la pena le hará cuerdo. Parece que viene llorando. ¿Qué es esto, Sosia? ¿Por qué lloras? ¿De dó vienes?

SOS.—¡O malaventurado yo! ¡O qué pérdida tan grande! ¡O desonrra de la casa de mi amo! ¡O, qué mal día amanesció éste! ¡O desdichados mancebos!

TRI.—¿Qué has? ¿Qué quexas?[9] ¿Por qué te matas? ¿Qué mal es éste?

SOS.—¡Sempronio y Pármeno...!

TRI.—¿Qué dizes, Sempronio y Pármeno? ¿Qué es esto, loco? Aclárate más, que me turbas.

SOS.—¡Nuestros compañeros, nuestros hermanos...!

TRI.—O tú estás borracho, o has perdido el seso, o traes alguna mala nueva. ¿No me dirás qué es esto que dizes destos moços?

SOS.—¡Que quedan degollados en la plaça! [10]

TRI.—¡O mala fortuna nuestra, si es verdad! *¿Vístelos cierto, o habláronte?*

SOS.—*Ya sin sentido yvan; pero el uno, con harta difficultad, como me sintió que con lloro le mirava, hincó los ojos en mí, alçando las manos al cielo, quasi dando gracias a Dios, y como preguntándome* [*qué*] *sentía de su morir. Y, en señal de triste despedida, abaxó su cabeça con lágrimas en los ojos, dando bien a en-*

[9] *¿qué quexas?*: '¿Qué te quejas?'; sustituyen *J* y las *TCs* (menos *F*): *"¿Qué es? ¿Qué has?"*; *F*: *"¿Qué? ¿Qué as?"*

[10] *quedan degollados*: *degollar*: "Apartar la cabeça del cuerpo, cortándola por el cuello" (Covarr., p. 447). Añade el lexicógrafo: "En Castilla condenan a degollar al noble." El glosador anónimo (*Coment.*, fol. 170 *v*) estaba tan convencido de que sólo se degollaba a nobles que suponía, contra toda probabilidad, que los dos criados debían pertenecer a esa clase social. Para una explicación de por qué fueron degollados y no ahorcados, se ha de esperar hasta el Acto XIV, 6.ª. Con todo, hacer ejecutar a los criados por un método reservado para la aristocracia debía haber dejado atónitos y perplejos a los primeros lectores de *LC*, aparte de los latinistas enterados de que la degollación era forma de castigo normal en el mundo antiguo.

tender que no me avía de ver más hasta el día del gran juyzio. [11]

TRI.—*No [lo] sentiste bien; que sería preguntarte si estava presente Calisto. Y pues tan claras señas traes deste cruel dolor,* vamos presto con las tristes nuevas a nuestro amo.

[Cena 3.ª]

SOS.—¡Señor, señor!

CAL.—¿Qué es esso, locos? ¿No os mandé que no me recordásedes?

SOS.—Recuerda y levanta, que si tú no buelves por los tuyos, de caýda vamos. [12] Sempronio y Pármeno quedan descabeçados en la plaça como públicos malhechores, con pregones que manifestavan su delito.

CAL.—¡O, válasme, Dios! ¿Y qué es esto que me dizes? No sé si te crea tan acelerada [13] y triste nueva. ¿Vístelos tú?

SOS.—Yo los vi.

CAL.—Cata, mira qué dizes, que esta noche han estado comigo.

[11] La adición, como ocurre con frecuencia, añade, por boca del testigo Sosia y a expensas del rápido dramatismo del texto original, una serie de nuevos datos descriptivos acerca de la ejecución de los dos criados. Marciales (1985, II, pp. 222-3, nn. 14-15), juzga esta adición no ser de la mano de Rojas porque no coincide exactamente con los datos contenidos en la segunda descripción de la ejecución que dará Sosia a Calisto en la escena siguiente. No hay ninguna razón para aceptar esta hipótesis. Lo que sí sugieren las discrepancias es que Rojas hizo rápidamente a mano las adiciones a un texto impreso de la *Comedia* sin volver la hoja hacia adelante para asegurarse de que ellas cuadrasen bien con el contenido del antiguo texto.

[12] *de caýda vamos*: lo mismo que 'de capa caída andamos'; según *DRAE* es padecer gran decadencia en los bienes, fortuna o salud.

[13] *acelerada*: 'apresurada', 'inesperada'; latinismo (*accelerare*, 'apresurar').

SOS.—Pues madrugaron a morir.

CAL.—¡O mis leales criados! ¡O mis grandes servidores! ¡O mis fieles secretarios [14] y consejeros! ¿Puede ser tal cosa verdad? ¡O amenguado Calisto! Desonrrado [15] quedas para toda tu vida. ¿Qué será de ti, muertos tal par de criados? Dime, por Dios, Sosia, ¿qué fue la causa? ¿Qué dezía el pregón? ¿Dónde los tomaron? ¿Qué justicia lo hizo? [16]

SOS.—Señor, la causa de su muerte publicava el cruel verdugo a vozes, diziendo: "¡manda la justicia que mueran los violentos matadores!".

CAL.—¿A quién mataron tan presto? ¿Qué puede ser esto? No ha quatro horas que de mí se despidieron. ¿Cómo se llamava el muerto?

SOS.—Una muger era que se llamava Celestina.

CAL.—¿Qué me dizes?

SOS.—Esto que oyes.

CAL.—Pues si esso es verdad, mátame tú a mí; yo te perdono. Que más mal ay que viste ni puedes pensar, si Celestina, la de la cuchillada, es la muerta.

SOS.—Ella mesma es. De más de treynta estocadas la vi llagada, tendida en su casa, llorándola una su criada.

CAL.—¡O tristes moços! ¿Cómo yvan? ¿Viéronte? ¿Habláronte?

SOS.—¡O señor, que si los vieras, quebraras el coraçón de dolor! El uno llevava todos los sesos de la cabeça de fuera, sin ningún sentido; el otro, quebrados entramos braços y la cara magullada. [17] Todos llenos de

[14] *secretarios*: 'guardadores de mis secretos' (lat. med. *secretarius*, 'consejero confidencial').

[15] *Desonrrado*: desde aquí en adelante preocupará mucho a Calisto la pérdida de su honra de noble con que la muerte vergonzosa de sus criados le amenaza.

[16] *¿Qué justicia lo hizo?* ¿Se detecta en estas preguntas de Calisto un reflejo del interés profesional del jurista que las escribió?

[17] *la cara magullada*: la descripción de las heridas de Sempronio y Pármeno, lo mismo que las "más de treinta estocadas" que mostraba el cuerpo de Celestina, no se han de tomar al pie de la letra; habla retóricamente el mozo horrorizado.

sangre; que saltaron de unas ventanas muy altas por huyr del alguazil. Y assí, casi muertos, les cortaron las cabeças, que creo que ya no sintieron nada.

CAL. (*Aparte.*)—Pues yo bien siento mi honrra.[18] Pluguiera a Dios que fuera yo ellos y perdiera la vida y no la honrra, y no la esperança de conseguir mi començado propósito, que es lo que más en este caso desastrado siento. ¡O mi triste nombre y fama, cómo andas al tablero, de boca en boca! ¡O mis secretos más secretos, quán públicos andarés[19] por las plazas y mercados! ¿Qué será de mí? ¿Adónde yré? ¿Que salga allá? A los muertos no puedo ya remediar. ¿Que me esté aquí? Parescerá covardía. ¿Qué consejo tomaré? Dime, Sosia, ¿qué era la causa por que la mataron?

SOS.—Señor, aquella su criada, dando vozes, llorando su muerte, la publicava a quantos la querían oýr, diziendo que porque no quiso partir con ellos una cadena de oro que tú le diste.

[Cena 4.ª]

CAL. (*Solo.*)—¡O día de congoxa! ¡O fuerte tribulación! ¡Y en que anda mi hazienda de mano en mano y mi nombre de lengua en lengua! Todo será público quanto con ella y con ellos hablava, quanto de mí sabían, el negocio en que andavan. No osaré salir ante gentes. ¡O pecadores de mancebos, padecer por tan súpito desastre! ¡O mi gozo, cómo te vas diminuyendo! Proverbio es antigo, que de muy alto grandes caýdas se dan.[20]

[18] *siento mi honrra*: *IT1506* traduce: 'io ben sento mia uergogna' (1973, p. 202); como señala Marciales (1985, II, p. 224, n. 23), Rojas emplea la palabra *honrra* aquí en contexto idiomático que le atribuye el sentido de 'deshonra': "siento mi honra" significa preocuparse uno de que su honra esté en duda, o en lenguas de la gente.

[19] *andarés*: así en *A, C* y *F* con pérdida del hiato; *D, J* y demás *TCs*: "andaréys".

[20] *Proverbio es antigo...*: en realidad, en las tres frases que siguen, se incorpora, pero separada en dos partes distintas y di-

Mucho havía anoche alcançado, mucho tengo oy perdido. Rara es la bonança en el piélago.[21] Yo estava en título de alegre, si mi fortuna quisiera tener quedos los ondosos vientos[22] de mi perdición. ¡O Fortuna, quánto y por quántas partes me has combatido! Pues, por más que sigas mi morada y seas contraria a mi persona, las adversidades con ygual ánimo se han de sofrir, y en ellas se prueva el coraçón rezio o flaco.[23] No ay mejor toque[24] para conoscer qué quilates de virtud o esfuerço tiene el hombre. Pues, por más mal y daño que me venga, no dexaré de complir el mandado de aquélla por quien todo esto se ha causado. Que más me va en conseguir la ganancia de la gloria que espero, que en la pérdida de morir los que murieron. Ellos eran sobrados y esforçados; agora o en otro tiempo de pagar havían. La vieja era mala y falsa, según parece que hazía trato

---

vidida por un comento personal, una cita de Petrarca, 1496, *De remediis,* I, 17 C 2: *Ex alto graues lapsus: & magno rara quies in pelago est* (fol. b 3 *v*). Es probable que Rojas la tomase del Índice (fol. A 2 *r*). El uso de 'caída' en sentido metafórico, íntimamente relacionado con el tema de la Fortuna, es bastante frecuente en *LC* hasta que la ironía teatral que representa la metáfora se convierte en realidad con las caídas físicas que terminan con la vida de Calisto y la de Melibea.

21 *la bonança en el piélago*: 'el tiempo tranquilo en la alta mar'; Petrarca, 1496, *De remediis,* I, 17 C — versión del Índice: *& rara quies in pelago* (fol. A 2 *r*). Nótese cómo Rojas traduce el nombre indeterminado *quies* por un término marítimo concreto, 'bonanza'.

22 *ondosos vientos*: 'vientos borrascosos'; *ondosos*: latinismo (*undosus*, 'lleno de olas').

23 *las adversidades con ygual ánimo... en ellas se prueva el coraçón rezio o flaco.*: se trata de dos *sententiae* petrarquescas que se hallan en secuencia en el Índice (1496, fol. A 2 *r*): (i) *Aduersa aequo animo sunt toleranda*; (ii) *In aduersis animus probatur* —lugar común trillado traducido por Rojas con bastante libertad para avivarlo.

24 *no hay mejor toque...*: *toque,* 'prueba' — la imagen (cfr. 'quilates') está tomada del mundo de los orfebres. Obsérvese cómo, en el mundo al revés de *LC,* Calisto abusa de un principio cardinal de la doctrina estoica acerca de la necesidad de oponerse a la Fortuna adversa, apoyándose en él para justificar su decisión de acudir a su cita amorosa con Melibea.

con ellos, y assí que riñieron sobre la capa del justo.[25] Permissión fue divina que assí acabasse,[26] en pago de muchos adulterios que por su intercessión o causa son cometidos.[27] Quiero hazer adereçar a Sosia y a Tristanico. Yrán comigo este tan esperado camino. Llevarán escalas, que son muy altas las paredes. Mañana haré que vengo de fuera, si pudiere vengar estas muertes; si no, pagaré[28] mi inocencia con mi fingida absencia, *o me fingiré loco,*[29] *por mejor gozar deste sabroso deleyte de mis amores, como fizo aquel gran capitán Ulixes, por evitar la batalla troyana y holgar con Penélope su muger.*[30]

25 *la capa del justo*: Covarr., p. 294, atribuyendo el origen de la frase a San Mateo, XXVII, 35 (división de los vestidos de Cristo crucificado), la define así: "Aplícase algunas vezes a la ocasión de alçarse algunos con la hazienda agena y repartirla entre sí."

26 *Permissión... que assí acabasse*: *permissión*, 'permiso'; *que assí acabasse*: subj. concesivo regido por *permissión fue.*

27 *...adulterios... cometidos*: nótese que Calisto, él mismo beneficiario de la destreza de Celestina como alcahueta de los no casados, sólo condena a la vieja por los adulterios que ha fomentado.

28 *pagaré*; las *TCs* reemplazan con "purgaré".

29 *me fingiré loco*: irónica observación quijotesca: el loco de amores piensa en fingirse loco, idea sin duda sugerida por el texto de Petrarca (*simulauit amentiam*) citado en la nota siguiente. La adición agrega un pensamiento nuevo y un *exemplum* al texto original a costa, otra vez, de perder la concisión dramática de éste.

30 *como fizo aquel gran capitán Ulixes...*: este *exemplum* de cómo Ulises fingió locura para evitar la batalla y quedarse con Penélope, representa (véase Deyermond, 1961, pp. 44-5) otra reminiscencia de Petrarca, *De rebus memor.*, III, i, 22: *Ulyxes uero ut militiam subterfugeret & regnaret: atque Itachae uiueret ociose cum parentibus cum uxore cum filio simulauit amentiam* (1496, fol. [c 7] *r*). Petrarca atribuye la historia a Cicerón. La ironía de la autocomparación Ulises/Calisto no necesita comentario.

[XIV]

Argumento del quatorzeno auto

[Argumento según la *Comedia*]

[1] Esperando Melibea la venida de Calisto en la huerta, habla con Lucrecia. Viene Calisto con dos criados suyos, Tristán y Sosia. Pónenle el escalera. Sube por ella y métese en la huerta, onde halla a Melibea. Apártase Lucrecia. Quedan los dos solos. Acabado su negocio, quiere salir Calisto, el qual, por la escuridad de la noche, erró la escala. Cae y muere. Melibea, por las vozes y lamientos de sus criados, sabe la desastrada muerte de su amado. Amortesce. Lucrecia la consuela.

[Argumento según la *Tragicomedia*]

[2] *Está Melibea muy affligida hablando con Lucrecia sobre la tardança de Calisto, el qual le avía hecho voto de*

[1] Texto según *A*, *C* y *D*.

[2] Texto según *J* y las *TCs* en general. La conversión de la *Comedia* en *Tragicomedia* con cinco actos adicionales hacía necesario que se revisase el texto del argumento original del Ac-

venir en aquella noche a visitalla; lo qual cumplió, y con él vinieron Sosia y Tristán. Y después que cumplió su voluntad, bolvieron todos a la posada.[3] *Y Calisto se retrae en su palacio*[4] *y quéxase por aver estado tan poca quantidad de tiempo con Melibea, y ruega a Febo que cierre sus rayos, para haver de restaurar su desseo.*

[MELIBEA LUCRECIA SOSIA TRISTÁN CALISTO]

[Cena 1.ª]

MEL.—Mucho se tarda aquel cavallero que esperamos. ¿Qué crees tú o sospechas de su estada, Lucrecia?

LUC.—Señora, que tiene justo impedimiento y que no es en su mano venir más presto.

MEL.—Los ángeles sean en su guarda, su persona esté sin peligro; que su tardança no me es pena.[5] Mas, cuytada, pienso muchas cosas que desde su casa acá le podrían acaecer. *¿Quién sabe si él, con voluntad de venir al prometido plazo, en la forma que los tales*

---

to XIV para eliminar toda alusión a la muerte de Calisto e indicar que continuaba la historia de los amores de éste y de Melibea.

[3] *a la posada*: 'a casa'.

[4] *palacio*: entiéndase 'cámara'; *palacio,* aparte de su significación normal de residencia real o noble, tenía, según Covarr., otra regional: "en las casas particulares llaman el palacio una sala que es común y pública, y en ella no ay cama ni otra cosa que embarace. Éste es término que se usa en el reino de Toledo" (p. 845). Parece, pues, que el autor del argumento revisado era de la región toledana. Con todo, había leído con demasiada rapidez el texto añadido; según éste, el sitio adonde Calisto se retrae es su "cámara" (XIV, 5.ª), palabra que, en el vocabulario de *LC,* siempre significa el aposento particular donde duerme el joven caballero.

[5] *su persona esté sin peligro; ...su tardança no me es pena*: así en *A, C* y *D*; las *TCs* sustituyen por *"da pena"*; hace falta punto y coma después de "sin peligro" puesto que Melibea cambia del modo optativo (subjuntivo) al modo afirmativo (indicativo).

mancebos a las tales horas suelen andar, fue topado de los alguaziles noturnos y, sin le conocer, le han acometido; el qual por se defender los offendió,[6] *o es dellos offendido? ¿O si por caso los ladradores perros con sus crueles dientes, que ninguna differencia saben hazer ni acatamiento de personas, le ayan mordido? ¿O si ha caýdo en alguna calzada*[7] *o hoyo, donde algún daño le viniesse? Mas, ¡o mezquina de mí! ¿qué son estos inconvenientes que el concebido amor*[8] *me pone delante y los atribulados ymaginamientos*[9] *me acarrean? No plega a Dios que ninguna destas cosas sea; antes esté quanto le plazerá sin verme.* Mas escucha, que passos suenan en la calle y aun parece que hablan destrotra parte del huerto.

[Cena 2.ª]

SOS.—Arrima essa escalera, Tristán, que éste es el mejor lugar, aunque alto.

TRI.—Sube, señor. Yo yré contigo, porque no sabemos quién está dentro. Hablando están.

CAL.—Quedaos, locos, que yo entraré solo, que a mi señora oygo.

[Cena 3.ª]

MEL.—Es tu sierva, es tu cativa, es la que más tu vida que la suya estima.[10] ¡O, mi señor, no saltes de tan alto,

[6] *los offendió*: 'les acometió'; latinismo (*offendere,* 'golpear', 'dar contra algo').

[7] *calzada*: posiblemente aquí hoyo hollado por los caminantes en un camino empedrado (véase Covarr., p. 267).

[8] *concebido amor*: tal vez debe entenderse 'este amor que he concebido'.

[9] *atribulados ymaginamientos*: 'fantasías afligidas'; *atribulados*: latinismo (*tribulare, 'atormentar'*).

[10] *la que más tu vida que la suya estima*: Berndt, 1963, p. 56, recuerda que, en la traducción castellana (1496) de la *Historia de*

que me moriré en verlo! Baxa, baxa poco a poco por el escala. ¡No vengas con tanta pressura!

CAL.—¡O angélica ymagen! ¡O preciosa perla, ante quien el mundo es feo! ¡O mi señora y mi gloria! En mis braços te tengo y no lo creo. Mora en mi persona tanta turbación de plazer, que me haze no sentir todo el gozo que poseo.

MEL.—Señor mío, pues me fié en tus manos, pues quise complir tu voluntad, no sea de peor condición [11] por ser piadosa que si fuera esquiva y sin misericordia. No quieras perderme por tan breve deleyte, y en tan poco espacio; que las mal fechas cosas, después de cometidas, más presto se pueden reprehender que emendar. Goza de lo que yo gozo, que es ver y llegar a tu persona. No pidas ni tomes aquello que, tomado, no será en tu mano bolver. Guarte, señor, de dañar lo que con todos los tesoros del mundo no se restaura.

CAL.—Señora, pues por conseguir esta merced toda mi vida he gastado, ¿qué sería, quando me la diesse, desechalla? Ni tú, señora, me lo mandarás ni yo podría acabarlo comigo. [12] No me pidas tal covardía. No es fazer tal cosa de ninguno que hombre sea, [13] mayormente amando como yo. Nadando por este fuego de tu desseo

---

duobus amantibus (1907, p. 54), Lucrecia usa las mismas palabras a su amante Eurialo, pero en contexto distinto. Indudablemente Rojas conocía muy bien el texto piccolominiano; hay constantes ecos y reminiscencias textuales de esta obra en *LC,* cosa nada sorprendente en vista de las semejanzas de situación y de tema principal de ambos libros (véase *Introducción — Las fuentes*). Antes del parlamento de Melibea, Marciales (1985, II, p. 228 y n. 6) añade gratuitamente al texto unas preguntas atribuidas a Calisto: "¿Quién habla aí? ¿Quién eres tú, señora?". Como Calisto acaba de decir que oye la voz de Melibea, no es nada sorprendente que ningún revisor ni editor viese la necesidad de enmendar el texto atribuyendo semejantes preguntas a Calisto.

[11] *no sea de peor condición*: 'no sea mi situación peor'.

[12] *ni yo podría acabarlo comigo*: entiéndese, 'ni, de mi parte, podría yo conseguir cumplirlo'.

[13] *No es fazer tal cosa...*: entiéndase, 'ninguno que hombre sea fuera capaz de hacer tal cosa'. *IT1506*: "che non e cosa da far ad alchuno che huomo sia" (1973, pp. 206-7).

toda mi vida, ¿no quieres que me arrime al dulce puerto [14] a descansar de mis passados trabajos?

MEL.—¡Por mi vida, que aunque hable tu lengua quanto quisiere, no obren las manos quanto pueden! ¡Está quedo, señor mío! *¡Bástete, pues ya soy tuya, gozar de lo esterior, desto que es propio fruto de amadores; no me quieras robar el mayor don que la natura me ha dado. Cata que del buen pastor es propio tresquillar sus ovejas y ganado, pero no destruyrlo y estragarlo.* [15]

CAL.—¿Para qué, señora? ¿Para que no esté queda mi passión? ¿Para penar de nuevo? ¿Para tornar el juego de comienço? Perdona, señora, a mis desvergonçadas manos, que jamás pensaron de tocar tu ropa con su indignidad y poco merecer; agora gozan de llegar a tu gentil cuerpo y lindas y delicadas carnes.

MEL.—Apártate allá, Lucrecia.

CAL.—¿Por qué, mi señora? Bien me huelgo que estén semejantes testigos de mi gloria. [16]

MEL.—Yo no los quiero de mi yerro. Si pensara que tan desmesuradamente te avías de haver comigo, no fiara mi persona de tu cruel conversación. [17]

[14] *al dulce puerto*: el adjetivo señala el sentido sexual de la metáfora.

[15] *Cata que del buen pastor...*: amplificación de una *sententia* petrarquesca tomada del Índice (1496, fol. [B 6] *v*): *Pastoris boni est tondere pecus non deglutire*; original en *De rebus memor.*, IV, vii, 2 (fol. [g 8] *r*). Obsérvese que esta petición algo tardía de Melibea de que Calisto respetase las normas del *amor purus* (en el sentido cortés) se incluye con clara intención cómica.

[16] *mi gloria*: hay probable doble sentido; en el vocabulario del amor cortés, *gloria* podía ser eufemismo, como aquí, para denotar la posesión sexual (cfr. Keith Whinnom, "Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero general*", *Filología,* XIII [1968-69], pp. 361-81, *passim*). Claro que, al querer que estén presentes testigos de su seducción de Melibea, aparte del elemento de cómico exhibicionismo sexual, Calisto muestra que continúa estando loco de amor.

[17] *cruel conversación*: 'compañía cruel', porque el trato había conducido a la pérdida de la virginidad de Melibea; *conversación* es latinismo (*conversatio,* 'trato', 'intimidad').

[Cena 4.ª]

SOS.—Tristán, ¿bien oyes lo que passa, en qué términos anda el negocio?

TRI.—Oygo tanto, que juzgo a mi amo por el más bienaventurado hombre que nasció. Y, por mi vida, que, aunque soy mochacho, que diesse tan buena cuenta como mi amo.

SOS.—Para con tal joya quienquiera se ternía manos.[18] Pero con su pan se la coma,[19] que bien caro le cuesta: dos moços entraron en la salsa destos amores.

TRI.—Ya los tiene olvidados. ¡Dexaos morir sirviendo a ruynes! ¡Hazed locuras en confiança de su defensión! "Viviendo con el conde, que no matase el hombre", me dava mi madre por consejo.[20] Veslos a ellos alegres y abraçados y sus servidores con harta mengua degollados.

MEL. (*Aparte. Adentro.*)—¡O mi vida y mi señor! ¿Cómo has quesido que pierda el nombre y corona de virgen por tan breve deleyte? ¡O pecadora de [ti], mi madre,[21] si de tal cosa fueses sabidora, cómo tomarías de grado tu muerte y me la darías a mí por fuerça! ¡Cómo serías

[18] *se ternía manos*: 'se encontraría potente'; "tener mano, tener poder" (Covarr., p. 786).

[19] *con su pan se la coma*: refrán (Correas, p. 127); *DRAE* explica: "expr. fig. con que uno da a entender la indiferencia con que mira el medro, la conducta o resolución de otra persona".

[20] *Viviendo con el conde, que no matase el hombre*: recuerdo del refrán "En hoto del [es decir, 'confiando en el'] conde no mates al hombre, que morirá el conde y pagarás el hombre" (Correas, p. 193). Significa que, aunque te encuentres en una situación protegida, no hay que abusar de ella cometiendo arbitrariedades, porque vendrá el día en que, ausente el protector, te pedirán cuentas —como ocurrió a Sempronio y a Pármeno. Nótese que Rojas incluso hace al jovencito Tristán censurar la conducta de los amos hacia sus criados.

[21] *pecadora de mi madre*: así en *A*; en *C* y *D* y las *TCs* se lee "o pecadora de ti, mi madre".

cruel verdugo de tu propia sangre! [22] ¡Cómo sería yo fin quexosa de tus días! ¡O mi padre honrrado, cómo he dañado tu fama y dado causa y lugar a quebrantar tu casa! ¡O traydora de mí! ¿Cómo no miré primero el gran yerro que seguía de su entrada, el gran peligro que esperava?

SOS.—¡Ante quisiera yo oýrte esos miraglos! [23] Todas sabés essa oración, después que no puede dexar de ser hecho. ¡Y el bovo de Calisto, que se lo escucha!

[Cena 5.ª]

CAL.—Ya quiere amanecer. ¿Qué es esto? ¡No me paresce que ha una hora que estamos aquí y da el relox las tres! [24]

[22] *¡Como serías cruel verdugo de tu propia sangre!*: en la *Cárcel de amor,* 1972, p. 131, escribe el cardenal al rey: "No seas verdugo de tu misma sangre"; en otra novela 'sentimental' (Juan Rodríguez del Padrón, *Siervo libre de amor,* Madrid, 1976, p. 89). Liessa, encinta, pide al rey Creos, padre de Ardanlier, que no la mate pues sería también matar a su propio nieto: "¡No seas carniçero de tu propia sangre!". Estas coincidencias ilustran la inutilidad de querer atribuir a la lectura de una fuente literaria determinada una metáfora que en realidad pertenecía obviamente al caudal metafórico general de la literatura amorosa. Más llamativo en este pasaje es el hecho de que Melibea se imagina a su madre Alisa dispuesta a matarla como castigo de su pecado, papel vengativo que, en esta literatura, solía ser atribuido al padre.

[23] *¡Ante quisiera yo oýrte esos miraglos!*: *A* emplea *ante* o *antes* como adv. temporal de modo indiferente. *miraglos*: forma medieval semiculta sin transposición *r-l;* entiéndase en el sentido latino de 'sorpresas' — alusión a las preguntas que acaba de hacerse Melibea.

[24] *da el relox las tres*: si ya empiezan a distinguirse las señales del cercano amanecer a las tres de la madrugada, la acción de la obra debe situarse en pleno verano. La partida del amante al alba era, desde luego, *topos* literario frecuentísimo en la poesía amorosa medieval. Nótese el nuevo ejemplo de la preocupación de *LC* con el paso del tiempo. *Relox*: normalmente, tratándose de una situación doméstica, el reloj sería de arena o de agua, pero aquello es incompatible con la estancia de los

MEL.—Señor, por Dios, pues ya todo queda por ti, pues ya soy tu dueña, pues ya no puedes negar mi amor, no me niegues tu vista de día, passando por mi puerta.[25] De noche, donde tú ordenares,[26] *sea tu venida por este secreto lugar, a la mesma ora, por que siempre te espere apercebida del gozo con que quedo, esperando las venideras noches.* Y por el presente te ve con Dios, que no serás visto, que haze *muy*[27] escuro; ni yo en casa sentida, que aún no amanesce.

CAL. (*Aparte.*)—Moços, poned el escala.

SOS. (*Aparte.*)—Señor, vesla aquí. Baxa.

MEL.—Lucrecia, vente acá, que estoy sola. Aquel señor es ydo. Comigo dexa su coraçón, consigo lleva el mío. ¿As-nos oýdo?

LUC.—No, señora, dormiendo he estado.[28]

[Cena 6.ª]

SOS.—*Tristán, devemos yr muy callando, porque suelen levantarse a esta hora los ricos, los cobdiciosos de temporales bienes, los devotos de templos, monesterios y yglesias, los enamorados como nuestro amo, los trabajadores de los campos y labranças, y los pastores que*

---

amantes de noche en el huerto; debe ser alusión al tañer de las campanas del reloj de una iglesia cercana (cfr. XI, 2.ª); en cambio, en XII, 1.ª, tiene que ser cuestión de un reloj doméstico de agua o de arena.

25 *passando por mi puerta*: frase omitida en las *TCs.*

26 *De noche, donde tú ordenares*: frase modificada en las *TCs* para conformar con la nueva situación: *J*: *"Y más las noches que ordenares."* En la *Comedia,* el ofrecimiento de Melibea de reunirse de noche con Calisto dondequiera que él quisiese no tenía importancia, puesto que no iba a haber más reuniones entre los dos.

27 *muy*: adición de las *TCs.*

28 *dormiendo he estado*: últimas palabras del texto de la *Comedia* antes de la inserción de la nueva materia añadida para formar la *Tragicomedia*; se volverá al texto primitivo en el Acto XIX, 4.ª (p. 575). De aquí en adelante se citará el número de cada Acto de acuerdo con la numeración de la *TC.*

en este tiempo traen las ovejas a estos apriscos a ordeñar, y podría ser que cogiessen de pasada alguna razón por do toda su honrra y la de Melibea se turbasse.

TRI.—*¡O simple rascacavallos! ¡Dizes que callemos y nombras su nombre della!* [29] *¡Bueno eres para adalid o para regir gente en tierra de moros de noche!* [30] *Assí que, prohibiendo, permites; encubriendo, descubres; assegurando, offendes; callando, bozeas y pregonas; preguntando, respondes.* [31] *Pues tan sotil y discreto eres, ¿no me dirás en qué mes cae Santa María de Agosto, por que sepamos si ay harta paja en casa que comas ogaño?*

CAL.—*Mis cuydados y los de vosotros no son todos unos. Entrad callando; no nos sientan en casa.* [32] *Cerrad essa puerta y vamos a reposar, que yo me quiero sobir solo a*

[29] *¡Dizes que callemos y nombras su nombre della!*: la indiscreción boba de Sosia aquí prepara al lector para las indiscreciones mayores que, en el Acto XVII, 3.ª, llevarán al muchacho a caer en la trampa de Areúsa y descubrirle a la joven ramera el día y hora de la próxima visita de Calisto al huerto de Melibea. Nótese, sin embargo, que, fiel a su propósito de conceder a sus personajes de clase inferior el derecho de hablar y comentar como seres razonables, la falta de discreción del "simple rascacavallos" no excluye la posibilidad de que éste hable de vez en cuando (véase el parlamento en cuestión) como persona culta.

[30] *adalid*: (ar. *ad-dalil*), 'guía en tiempo de guerra', 'caudillo de gente de guerra'. La alusión de Tristán a continuación a la "tierra de moros" sin duda se debe a que Rojas se habrá dado cuenta del origen árabe de la palabra que acaba de usar.

[31] *prohibiendo, permites; ... preguntando, respondes*: la frase entera es un ejemplo de la figura retórica llamada *contentio* (antítesis) — cuando el discurso se construye a base de contraposiciones (*Ad Herennium*, IV, xv). Explica Quintiliano, *Oratoria* IX, iii, que, en la *contentio*, se puede contrastar una palabra con otra (como aquí) o parejas con parejas o frases con frases. Se consideraba figura que prestaba elegancia y peso al estilo.

[32] *no nos sientan en casa*: nótese la alusión pasajera a la presencia en la casa de Calisto de todos los otros sirvientes de varios tipos, jamás vistos ni identificados en *LC*, que forzosamente debían formar parte de la comitiva casera del joven noble.

mi cámara. Yo me desarmaré. Yd vosotros a vuestras camas.

[Cena 7.ª]

CAL. (*Solo*)—[33] *¡O mezquino yo! ¡Quánto me es agradable de mi natural la solicitud y silencio y escuridad! No sé si lo causa que me vino a la memoria la traycíón que fize en me despartir de aquella señora, que tanto amo, hasta que más fuera de día, o el dolor de mi desonrra. ¡Ay, ay!, que esto es. Esta herida es la que siento agora que se ha resfriado, agora que está elada la sangre que ayer hervía, agora que veo la mengua de mi casa, la falta de mi servicio, la perdición de mi patrimonio, la infamia que tiene mi persona* [*que*] *de*

[33] El largo y complejo soliloquio o monólogo interior de Calisto que sigue a continuación, desarrollado con extraordinaria sutileza, refleja muy de cerca tanto la condición de jurista de su autor como el gusto de éste por dibujar las cosas al revés de como debían ser. Calisto acusa y después defiende, como si fuese abogado ante un tribunal, al juez (alcalde) que dio órdenes para la ejecución de Sempronio y Pármeno. La ironía estriba en el hecho de que, cuando Calisto, desempeñando el papel de acusador, supone que el juez ha actuado exactamente como pide la ley, le condena por traidor y falsario. Cuando acude a la posible defensa de la actuación del mismo, presenta una serie de hechos que sugieren que éste era culpable de tropelía, pero que Calisto interpreta como evidencia de que, a fin de cuentas, el juez merecía ser alabado, no condenado. Pero la ironía es aun más compleja: en realidad, la razón que induce en Calisto este cambio de parecer nada tiene que ver con los argumentos jurídicos. En el caso de hallar culpable al juez el joven caballero se vería obligado a tomar medidas contra él para vengar la muerte de Sempronio y Pármeno, pero es que, mientras disputa consigo mismo, siente que le va aumentando de nuevo el deseo sexual. Por consiguiente, no quiere que nada impida que pueda pasar la próxima noche con Melibea. Desea, pues, llegar a una conclusión que le absuelva de cualquier obligación de vengarse del juez, dejándose libre para dedicar toda su atención a sus amores. Para un análisis detallado del monólogo, véase Russell, 1978, pp. 332-7.

la muerte de mis criados se ha seguido. ¿Qué hize? ¿En qué me detuve? ¿Cómo me pude soffrir, que no me mostré luego presente, como hombre injuriado, vengagador, sobervio y accelerado de la manifiesta injusticia que me fue hecha? ¡O mísera suavidad desta brevíssima vida! ¿Quién es de ti tan cobdicioso que no quiera más morir luego, que gozar un año de vida denostado y prorrogarle con desonrra, corrompiendo la buena fama de los passados? Mayormente que no ay hora cierta ni limitada,[34] *ni aun un solo momento. Deudores somos sin tiempo, contino estamos obligados a pagar luego.*[35] *¿Por qué no salí a inquirir*[36] *siquiera la verdad de la secreta causa de mi manifiesta perdición? ¡O breve deleyte mundano! ¡Cómo duran poco y cuestan mucho tus dulçores!*[37] *No se compra tan caro el arrepentir.*[38]

[34] *limitada*: en el sentido jurídico de estar fijada la mayor extensión de los derechos y facultades de uno; alude, desde luego, a la incertidumbre acerca de la hora de la muerte.

[35] *Deudores somos sin tiempo...*: adaptación de una *sententia* sobre la muerte tomada del Índice petrarquesco: *Mortis nullum praefinitum est tempus: sine termino debitores sumus* (1496 fol. [B] 51 *r*); original en *De rebus familiar.*, I, xii B. *sin tiempo*: sin que pueda aprovecharse de un plazo fijo antes del cual el deudor no tiene obligación de liquidar la deuda. *pagar luego*: 'pagar en el acto'.

[36] *inquirir*: 'investigar', 'indagar'; latinismo (*inquirere*, 'buscar con cuidado').

[37] *¡O breve deleyte mundano!...*: Lida de Malkiel (1962, p. 392) creía descubrir aquí un préstamo textual de la *Historia de duobus amantibus*: *Quid haec amoris gaudia si tanti emuntur? Brevis ille voluptas est, dolores longissimi;* traducción castellana de 1512, p. 31: "¿Qué plazeres pueden ser los del amor, si tanto han de costar? Breue es aquel deleyte e los pesares muy luengos". Dudamos que Rojas tuviera que recurrir a la historia de Eneas Silvio para reconocer una característica del acto sexual en que tantas veces se insistía en las obras doctrinales y las historias de amores.

[38] *No se compra tan caro el arrepentir*: Hernán Núñez (Juan de Mena, 1512, copla cvij, fol. xxxvj *r*) atribuye el dicho a Demóstenes cuando le pedía la hermosa Thais una cantidad muy grande a cambio de sus favores. *Coment.*, fol. 177 *v*, da una versión latina: *Ego poeniteri tanti non emo.*

¡O triste yo! ¿Quándo se restaurará tan grande pérdida? ¿Qué haré? ¿Qué consejo tomaré? ¿A quién descobriré mi mengua? ¿Por qué lo celo a los otros mis servidores y parientes? [39] *Tresquílanme en concejo, y no lo saben en mi casa.* [40] *Salir quiero. Pero si salgo para dezir que he estado presente, es tarde; si absente, es temprano. Y para proveer amigos y criados antiguos, parientes y allegados, es menester tiempo, y para buscar armas y otros aparejos de vengança.* [41] *¡O cruel juez! ¡Y qué mal pago me has dado del pan que de mi padre comiste! Yo pensava que pudiera con tu favor matar mill hombres sin temor de castigo. ¡Iniquo falsario, perseguidor de verdad, hombre de baxo suelo! Bien dirán por ti que te hizo alcalde mengua de hombres buenos.* [42] *Mirarás que tú y los que mataste, en servir a mis passados y a mí érades compañeros; mas quando el vil está rico, ni tiene pariente ni amigo.* [43] *¿Quién pensara que tú me avías de destruyr? No ay, cierto,*

[39] *los otros mis sirvientes y parientes*: nuevo intento de recordar a los lectores la presencia en el mundo de Calisto de parientes y sirvientes para quienes no había lugar en una obra dramática con el limitado elenco que permitía la tradición cómica terenciana.

[40] *Tresquílanme en concejo, y no lo saben en mi casa*: refrán (Correas, p. 489). Calisto se pregunta por qué intenta ocultar de sus servidores y parientes la noticia de la deshonra suya que, en esta primera parte de su monólogo, supone derramada por la ciudad entera. *trasquilar*: en el sentido de "cortar el pelo a trechos sin orden ni arte" (*DRAE*); como explica Covarr., p. 977, en España se lo consideraba acto de gran infamia.

[41] *para buscar armas y otros aparejos de vengança*: este pasaje parece contener una crítica velada de la falta de respeto a la ley de la clase noble del Cuatrocientos castellano que se creía con derecho de acudir a las armas con sus partidarios para resolver sus querellas personales, actividad que los Reyes Católicos se dedicaban a suprimir.

[42] *te hizo alcalde mengua de hombres buenos*: refrán; cfr. "A falta de hombres buenos, hicieron a mi padre alcalde" (Correas, p. 13). *alcalde*: 'juez'.

[43] *quando el vil está rico...;* refrán (Correas, p. 135).

cosa más empecible que el incogitado enemigo.[44] *¿Por qué quesiste que dixessen: "del monte sale con que se arde",*[45] *y que crié cuervo que me sacasse el ojo?*[46] *Tú eres público delinquente y mataste a los que son privados.*[47] *Y pues, sabe que menor delicto es el privado que el público,*[48] *menor su utilidad, según las leyes de Atenas*[49] *disponen; las quales no son escritas con sangre, antes muestran que es menos yerro no condenar los malhechores que punir los innocentes.*[50] *¡O quán peligroso es seguir justa causa delante injusto*

44 *no ay ... cosa más empecible que el incogitado enemigo*: Petrarca, 1496, Índice (fol. B 2 *r*): *Hoste inexpectato nil nocentius;* original en *De rebus familiar.*, I, 5 D (fol. B 2 *r*).

45 *del monte sale con que se arde:* otra forma del refrán es "Del monte sale quien el monte quema" (Cejador, 1913, II, p. 124, n. 16); alude a los traidores que destruyen a los que les crían.

46 *crié cuervo que me sacasse el ojo*: alusión a otro refrán de sentido parecido, "Cría el cuervo, y sacarte ha el ojo" (Correas, p. 130).

47 *eres público delinquente...*: quiere decir que el juez, reo público, se atrevió a mandar que se matase a los que habían cometido su crimen en privado (véase la nota siguiente).

48 *menor delicto es el privado...*: *Coment.*, fol. 179 *r*, n. 24, observa "que sea esto ansí de derecho... pruévase en muchas partes". Continúa (*ibid.*, n. 25): "la república recibe gran provecho que los delictos se castiguen... de menor delicto que es el privado que el público, recibe menos utilidad que si fuesse público el delicto".

49 *las leyes de Atenas*: es decir, la ley civil —"estas leyes romanas y el civil que agora tenemos, todo tuvo origen de Athenas", según explica *Coment.* (*ibid.*, n. 26), citando a varias autoridades.

50 *antes muestran que es menos yerro...*: *Coment.*, *ibid.* n. 27, cita la autoridad jurídica pero también nota que se discute la cuestión en Petrarca, 1496, *De remediis,* II, 66 (*De iniusto iudicio*). Sin embargo, en dicho diálogo Razón toma una postura opuesta a la del texto celestinesco. Deyermond (1961, p. 76) identificaba la probable fuente en otra obra de Petrarca, 1496, *De rebus familiar.*, V, lxx, E 3-4: *Nisi enim multorum impunita scelera tulissemus: nunquam ad unum tanta licentia peruenisset* (fol. [F 5] *v*).

juez![51] *Quanto más este excesso de mis criados, que no carescía de culpa. Pues mira, si mal has hecho, que ay sindicado en el cielo y en la tierra;*[52] *assí que a Dios y al rey serás reo, y a mí, capital enemigo. ¿Qué pecó el uno por lo que hizo el otro, que por sólo ser su compañero*[53] *los mataste a entrambos?*

Pero, ¿qué digo? ¿Con quién hablo? ¿Estoy en mi seso? ¿Qué es esto, Calisto? ¿Soñavas, duermes o velas? ¿Estás en pie o acostado? Cata que estás en tu cámara. ¿No vees que el offendedor[54] *no está presente? ¿Con quién lo has? Torna en ti. Mira que nunca los absentes se hallaron justos. Oye entrambas partes para sentenciar. ¿No vees que por executar la justicia no avía de mirar amistad ni deudo ni criança? ¿No miras que la ley tiene de ser ygual a todos? Mira que Rómulo, el primer cimentador de Roma, mató a su proprio her-*

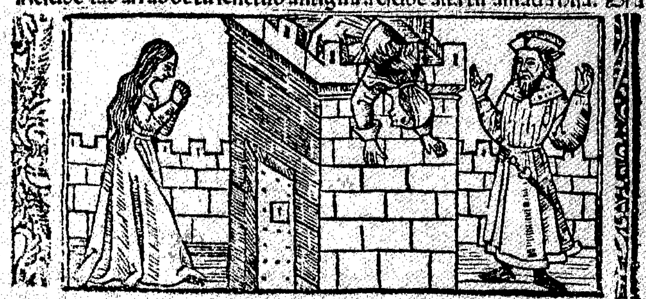
[51] *¡O quán peligroso es seguir justa causa...*: *Coment.*, fol. 190 *r*, n. 28, identifica una fuente literal en el Código ("*cum periculosus sit coram suspecto judice litigare*") y otros textos jurídicos. Sin embargo, es cierto que Rojas traduce aquí otra frase de la misma epístola petrarquesca citada en la nota superior: *... profecto periculosissimum est sub iniusto iudice iustam causam fouere* (*ibid.*, E 12-13).

[52] *sindicado*: 'tribunal' (lat. legal *syndicatus*, 'junta de síndicos o defensores del público', cfr. Covarr., p. 940). *Coment.*, fol. 180 *v*, n. 29, añade con respecto al texto celestinesco: "quiere dezir, residencia que le será tomada estrecha", alusión a la costumbre de obligar a un oficial público que, antes de abandonar su cargo, diese cuenta de sí ante un juez especial ('tomar residencia').

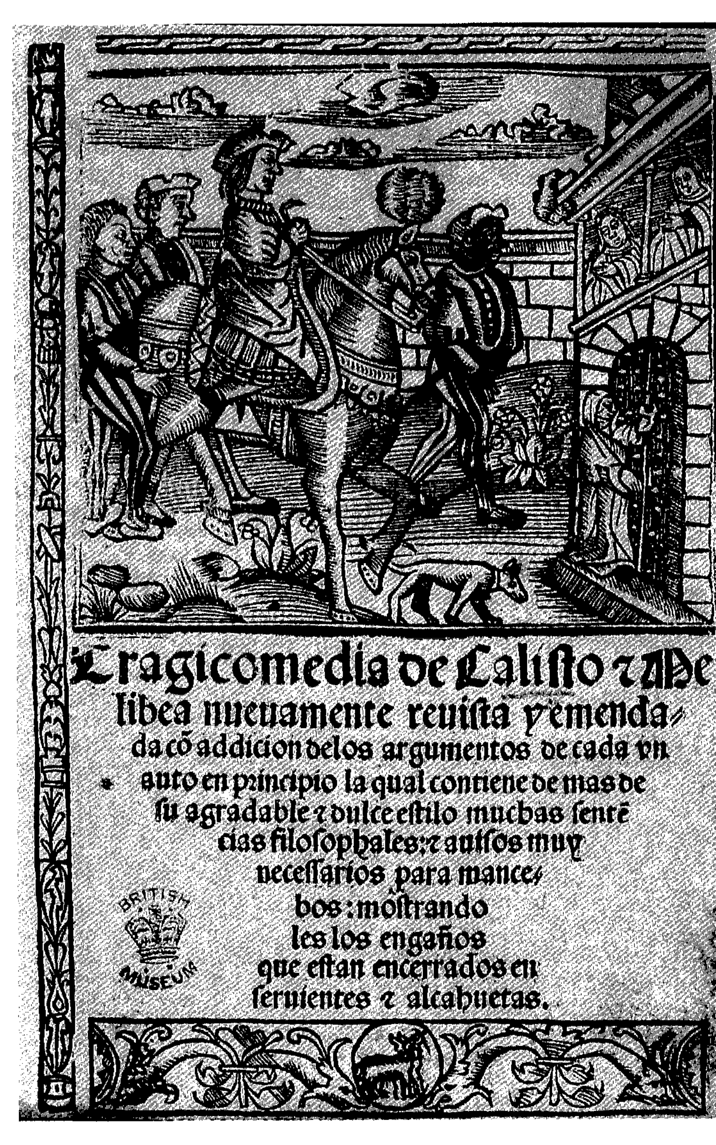
[53] *que por sólo ser su compañero...*: pretende Calisto incorrectamente que Pármeno no debiera haber sido ajusticiado, porque no fue él quien golpeó a Celestina con la espada hasta matarla (véase también la nota 57).

[54] *offendedor*: 'ofensor', es decir, el juez. A continuación, Calisto, dejando de hablar como si estuviese presente el juez, dirige su parlamento sobre el comportamiento de éste a sí mismo, como si fuese otra persona; es una forma de la figura retórica llamada *conformatio* o *prosopopeia.* Presenta Calisto ahora los argumentos a favor del juez, empezando con cuatro principios básicos de derecho.

como gano mi q̃rer. Ordeno como su d'sseo y el mio ouiessen effecto. Si el mucho me amaua no biuo engañado. Cõcerto el triste cõcierto dela dulce & desdichada execucion de su voluntad. vencida de su amor dile entrada en tu casa: q̃brãto cõ escalas las paredes d'tu huerto: q̃brãto mi p̃posito p̃di mi virginidad. Del q̃l deleytoso yerro de amor gozamos q̃si vn mes & como esta passada noche viniesse segũ era costũbrado. A la buelta d'su venida como dela fortuna mudable estuuiesse dispuesto & ordẽado segũ su desordẽada costũbre: como las p̃edes erã altas: la noche escura: la escala delgada: los siruiẽtes q̃ traya no diestros en aq̃l genero d'seruicio: y el baxaua p̃suroso a ver vn ruydo q̃ cõ sus criados sonaua ẽla calle cõ el grã ĩpetu q̃ lleuaua no vido biẽ los passos: puso el pie en vazio & cayo. & dela triste cayda sus mas escõdidos sesos q̃darõ repartidos por las piedras & paredes: cortarõ las hadas sus hilos: cortarõ le sin cõfessiõ su vida: cortarõ mi esperãça: cortarõ mi gl'ia: cortaron mi cõpañia. Pues q̃ crueldad seria padre mio muriẽdo el despeñado q̃ biuiesse yo penada: su muerte conbida ala mia. Cõbida me & fuerça q̃ sea p̃sto sin dilaciõ: muestra me q̃ ha d' ser despeñada por seguille en todo. no digã por mi a muertos & a ydos. E assi cõtẽtar le he enla muerte pues no tuue tiẽpo ẽla vida. O mi amor & señor calisto esp'a me: ya voy d'tẽte si me esp'as. No me incuses la tardança q̃ hago dãdo esta vltima cuenta a mi viejo padre pues le d'uo mucho mas. O padre mio muy amado ruego te si amor ouiste enesta passada & penosa vida me has tenido q̃ seã jũtas nr̃as sepulturas: jũtas nos hagã nr̃as obseqas. Algũas cõsolatorias palabras te diria ãtes de mi agradable fin: colegidas & sacadas de aq̃llos antiguos libros q̃ por mas aclarar mi ingenio me mãdauas leer: sino q̃ ya la dañada memoria cõ la grã turbaciõ me las ha p̃dido: & avn porq̃ veo tus lagrimas mal soffridas decẽdir por tu arrugada faz. Saluda me a mi cara & amada madre. Sepa d' ti largamẽte la triste razõ porq̃ muero. grã plazer lleuo de no la ver p̃sente. Toma padre viejo los dones de tu vejez: q̃ en largos dias largas te sufrẽ tristezas Rescibe las arras de tu senectud antigua: resçibe alla tu amada hija. Grã

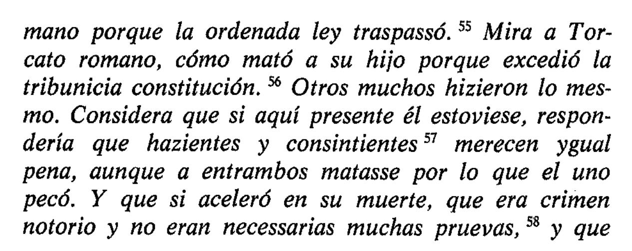


Suicidio de Melibea (XX, 3.ª). Edición de Jacobo Cromberger [Sevilla hacia 1518-20].



Tragicomedia de Caliſto ⁊ Me-
libea nueuamente reuiſta y emenda-
da cõ addicion delos argumentos de cada vn
auto en principio la qual contiene de mas de
ſu agradable ⁊ dulce eſtilo muchas ſentẽ
cias filoſophales: ⁊ auiſos muy
neceſſarios para mance-
bos: moſtrando
les los engaños
que eſtan encerrados en
ſeruientes ⁊ alcahuetas.

Edición de Juan Viñao (Valencia, 1529). Portada.


mano porque la ordenada ley traspassó.[55] *Mira a Torcato romano, cómo mató a su hijo porque excedió la tribunicia constitución.*[56] *Otros muchos hizieron lo mesmo. Considera que si aquí presente él estoviese, respondería que hazientes y consintientes*[57] *merecen ygual pena, aunque a entrambos matasse por lo que el uno pecó. Y que si aceleró en su muerte, que era crimen notorio y no eran necessarias muchas pruevas,*[58] *y que*

55 *Rómulo, el primer cimentador de Roma*: alusión a la historia de cómo Rómulo (con su hermano Remo uno de los dos fundadores de Roma), hizo matar a Remo al quebrantar éste una ley que prohibía bajo pena de muerte que nadie saltara las murallas para salir de la ciudad. Era *exemplum* muy referido en los libros de texto jurídicos (véase *Coment.*, fol. 181 *r*, n. 33). *cimentador*: el que echó los cimientos de la ciudad.

56 *Mira a Torcato romano...*: el cónsul Torquato Manilio, según cuenta *Coment.*, fol. 181 *v*, n. 34, tenía un hijo joven que, desobedeciendo las órdenes de su padre al ejército romano, salió contra el enemigo y luchó victoriosamente contra un caudillo hostil que le desafió. Al volver al campamento romano esperando ser felicitado por su coraje, su padre mandó que fuera degollado, juzgando preferible que él matase a un hijo suyo esforzado y querido a que la república romana no respetase la disciplina militar; la historia se cuenta más de una vez en Valerio Máximo, *Factorum et dictorum* (por ej., II, vii, 6); sin embargo, la alusión rojana probablemente depende de la larga glosa con que explica Hernán Núñez cuatro versos en Mena, *Laberinto*, copla 216 (1512, fol. lxxiiij *r-v*). *tribunicia constituución*: 'el mandato del tribuno'; en el castellano medieval y renacentista, *constitución* guardaba su significado latino de 'decreto', 'edicto'; *tribunicia* es latinismo (*tribunicius*, 'propio del tribuno').

57 *hazientes y consintientes*: entiéndase 'los que cometen el acto criminal y los que no hacen más que asentir a él'. Como muestra *Coment.*, fol. 182 *r*, n. 35, la frase latina (*agentes et consentientes*) pertenece al lenguaje de los códigos, glosas y comentarios jurídicos. Se trata de un conocido principio del derecho. Véase también la nota 53 (arriba).

58 *no eran necessarias muchas pruevas*: *Coment.*, fol. 182 *r* notas 35 y 36, cita textos de derecho para comprobar que, cuando el acto delictivo es notorio, "no se requiere que en él aya tantas pruevas e averiguaciones como se requerrían no siendo notorio el tal delicto".

fueron tomados en el acto del matar; que ya estava el uno muerto de la caýda que dio. Y también se deve creer que aquella lloradera moça, que Celestina tenía en su casa, le dio rezia priessa con su triste llanto y él, por no hazer bullicio, por no me disfamar, por no esperar a que la gente se levantasse y oyessen el pregón, del qual gran infamia se me siguía,[59] *los mandó justiciar tan de mañana, pues era forçoso el verdugo bozeador*[60] *para la execución y su descargo. Lo qual todo, [si] assi como creo es hecho, antes le quedo deudor y obligado para quanto biva, no como a criado de mi padre, pero como a verdadero hermano. Y puesto caso que assí no fuesse, puesto caso que no echasse lo passado a la mejor parte,*[61] *acuérdate, Calisto, del gran gozo passado, acuérdate de tu señora y tu bien todo; y pues tu vida no tienes en nada por su servicio, no has de tener [en mucho] las muertes de otros, pues ningún dolor ygualará con el rescebido plazer.*

¡O mi señora y mi vida! Que jamás pensé en absencia

[59] *se me siguía*: así en *F, J* y *M;* uso del imperfecto del indicativo en la apódosis en lugar del condicional al tratarse de una situación en que la condición se sobreentiende.

[60] *era forçoso el verdugo bozeador*: *Coment.*, fol. 182 *r*, n. 37, observa que, para cumplir con la ley, "paladinamente deve ser hecha justiçia de aquellos que ovieron hecho por que deven morir". *bozeador,* el oficial que, al pasar el reo condenado por la calle al lugar del suplicio, iba publicando en alta voz los crímenes por los que le iban a castigar; según *Coment., ibid.,* el pregonero o el mismo alcalde podía hacer de vozeador. Era costumbre particular de España; *IT1506* se cree con obligación de explicarla: "era sforzato il boia banditore farlo, como e da nostra usanza, per la executione del delicto et disculpa sua" [disculpa del verdugo]. El traductor Alfonso Ordóñez parece suponer que verdugo y pregonero son una misma persona.

[61] *puesto caso que no echasse lo passado a la mejor parte*: entiéndase, 'aun si [el juez] en realidad no se acordaba de sus pasadas relaciones conmigo como razón para actuar como amigo...' En este punto del monólogo Calisto, sintiendo despertarse de nuevo el apetito sexual, abandona en seguida cualquier preocupación con su honra, sus obligaciones para con sus criados muertos, etc.

offenderte. Que paresce que tengo en poca estima la merced que me has hecho. No quiero pensar en enojo, no quiero tener ya con la tristeza amistad. ¡O bien sin comparación! ¡O insaciable contentamiento! Y ¿quándo pidiera yo más a Dios por premio de mis méritos, si algunos son en esta vida, de lo que alcançado tengo? ¿Por qué no estoy contento? Pues no es razón ser ingrato a quien tanto bien me ha dado. Quiérolo conocer; [62] *no quiero con enojo perder mi seso, por que, perdido, no cayga de tan alta possesión. No quiero otra honrra, otra gloria, no otras riquezas, no otro padre o madre, no otros deudos ni parientes. De día estaré en mi cámara, de noche en aquel paraýso dulce, en aquel alegre vergel, entre aquellas suaves plantas y fresca verdura.* [63] *¡O noche de mi descanso, si fuesses ya tornada! ¡O luziente Febo,* [64] *date priessa a tu acostumbrado camino! ¡O deleytosas estrellas, aparéceos ante de la continua orden!* [65] *¡O espacioso relox,* [66] *aun te vea yo arder en bivo fuego de amor!* [67] *Que si tú esperasses lo que yo, quando des doze, jamás estarías arrendado a la voluntad del maestro que te compuso. Pues vosotros, invernales meses, que agora estáys escondidos, ¡viniéssedes con*

[62] *conocer*: 'confesar', 'reconocer'.

[63] *aquel paraýso dulce*...: introduce otra vez el *topos* medieval del jardín de deleites.

[64] *luziente Febo*: 'sol luciente'; Calisto, deseoso de que llegue más rápidamente una nueva noche de amores, pide al sol que apresure su acostumbrado curso para que anochezca más temprano.

[65] *la continua orden*: 'el orden perpetuo'; *continua,* latinismo (*continuus,* 'no interrumpido').

[66] *¡O espacioso relox*...: '¡O reloj lento!'. Véase la nota 24 arriba.

[67] *aun te vea yo arder en bivo fuego de amor*...: parece posible que esta frase, al imprimirse por primera vez la *TC,* fuese traspuesta desde finales de la frase siguiente, donde hace mejor sentido. Sin embargo, puesto que no se corrigió en ninguna edición antigua, la dejamos en su lugar tradicional. *arrendado,* 'sujeto a'. *la voluntad del maestro que te compuso*: nueva referencia a un reloj que daba las horas y a la que se adjunta ahora mención del maestro relojero que lo fabricó.

vuestras muy complidas noches[68] *a trocarlas por estos prolixos días! Ya me paresce haver un año que no he visto aquel suave descanso, aquel deleytoso refrigerio de mis trabajos.*

Pero, ¿qué es lo que demando? ¿Qué pido, loco, sin sufrimiento?[69] *Lo que jamás fue ni puede ser. No aprenden los cursos naturales a rodearse sin orden; que a todos es un ygual curso, a todos un mesmo espacio para muerte y vida, un limitado término a los secretos movimientos del alto firmamento celestial, de los planetas y norte, de los crescimientos y mengua de la menstrua luna. Todo se rige con un freno ygual, todo se mueve con ygual espuela: cielo, tierra, mar, fuego, viento, calor, frío. ¿Qué me aprovecha a mí que dé doze horas el relox de hierro, si no las ha dado el del cielo? Pues por mucho que madrugue no amanesce más aýna.*[70]

Pero tú, dulce ymaginación, tú que puedes, me acorre.[71] *Trae a mi fantasía la presencia angélica de aque-*

[68] *viniéssedes con vuestras muy complidas noches*: *viniéssedes*: subjuntivo desiderativo —'ojalá vinieseis'. *complidas,* 'largas'; cfr. port. *comprido,* 'longo' (de *complere,* 'llenar').

[69] *sin sufrimiento*: 'sin paciencia'.

[70] *No aprenden los cursos naturales... no amanece más aýna*: en esta parte de su parlamento Calisto recobra pasajeramente la razón y llama la atención sobre el orden irrompible de los movimientos cosmológicos y de la naturaleza en general que, como él mismo dice, hace absurdos los ruegos que acaba de pronunciar. Sobre el asunto, véase Lida de Malkiel, 1962, pp. 362-3. Nótese que esta doctrina de un universo perfectamente ordenado no concuerda con el concepto de Heráclito, descrito en el Prólogo, de un universo en perpetua guerra y flujo. *norte*: 'estrella polar'. *la menstrua luna*: alude al ciclo mensual de la luna; *menstrua*: latinismo (*menstruus,* 'mensual'); la frase es probablemente recuerdo de Mena, *Laberinto,* 1968, c. 169a. *relox de hierro*: descripción que confirma que piensa Calisto en un reloj mecánico. *por mucho que madrugue...*: refrán: "Por mucho madrugar no amanece más aína" (Correas, p. 404).

[71] *tú, dulce ymaginación... me acorre*: Calisto ahora huye otra vez de la realidad para sumergirse en recuerdos de sus recientes contactos amorosos con Melibea. Buscará el lector en vano en el texto las frases que a continuación atribuye Calisto a Melibea palabra por palabra, aunque éstas encajan bien con

lla ymagen luziente, buelve a mis oýdos el suave son de sus palabras; aquellos desvíos sin gana, aquel "apártate allá, señor, no llegues a mí", aquel "no seas descortés" que con sus rubicundos labrios[72] *vía sonar, aquel "no quieras mi perdición" que de rato en rato proponía, aquellos amorosos abraços entre palabra y palabra, aquel soltarme y prenderme, aquel huyr y llegarse, aquellos açucarados besos... Aquella final salutación*[73] *con que se me despidió, ¡con quánta pena salió por su boca! ¡con quántos desperezos!*[74] *¡con quántas lágrimas, que parescían granos de aljófar, que sin sentir se le cayan de aquellos claros y resplandecientes ojos!*

[Cena 8.ª][75a]

SOS. (*Aparte*).—*Tristán, ¿qué te paresce de Calisto, qué dormir ha hecho? Que ya son las quatro de la tarde y no nos ha llamado ni ha comido.*

---

las otras amonestaciones que profiere ella allí. Es otra prueba de que tanto el primer autor como Rojas querían que sus lectores considerasen el diálogo que ponían en boca de sus personajes como mero resumen o muestra de lo que en el mundo 'real' de la obra había pasado entre ellos.

72 *rubicundos labrios*: 'colorados labios'; *rubicundo* es latinismo (*rubicundus*); *labrios/labros* (lat. *labrum*) era la forma corriente cuando *LC* se escribió.

73 *salutación*: 'saludo de despedida'; latinismo (*salutare* podía significar desear buena salud a alguien a la llegada o a la despedida).

74 *desperezos*: probablemente significa aquí 'pasmos involuntarios', en el sentido de manifestaciones exageradas y vehementes de un afecto del ánimo. Lo niega Marciales (1985, II, p. 238, n. 50), quien, citando el uso americano, interpreta *desperezo*, como: 'mohín de rechazo', 'ademán de rehusamiento de algo'. *IT1506* traduce: "con quanti sospiri" (1973, p. 213); la traducción francesa de 1527 trae: "en quelle paresse" (*Celestine*, 1963, p. 172), ambos erróneamente.

75a *[Cena 8.ª]*: escena omitida por Marciales del texto de Rojas y transferida por él, junto con los Actos XV, XVII y XVIII, a un apéndice (1985, II, pp. 273-303), que cree ser el verdadero "Tratado de Centurio" y que atribuye a la autoría del

TRI. (*Aparte*).—*Calla, que el dormir no quiere priessa. Demás desto, aquéxale por una parte la tristeza de aquellos moços, por otra le alegra el muy gran plazer de lo que con su Melibea ha alcançado. Assí que dos tan rezios contrarios verás qué tal pararán un flaco subjecto donde estuvieren aposentados.*[75b]

SOS. (*Aparte*).—*¿Piénsaste tú que le penan a él mucho los muertos? Si no le penasse más* [*a*] *aquella que desde esta ventana yo veo yr por la calle, no llevaría las tocas de tal color.*

TRI. (*Aparte*).—*¿Quién es, hermano?*

SOS. (*Aparte*).—*Llégate acá y verla has antes que trasponga.*[76] *Mira aquella lutosa*[77] *que se limpia agora las lágrimas de los ojos. Aquélla es Elicia, criada de Celestina y amiga de Sempronio; una muy bonita moça, aunque queda agora perdida la pecadora, porque tenía a Celestina por madre y a Sempronio por el principal de sus amigos. Y aquella casa donde entra, allí mora una hermosa muger, muy graciosa y fresca, enamorada, medio ramera;*[78] *pero no se tiene por poco dichoso quien la alcança tener por amiga sin grande escote,*[79] *y llá-*

---

desconocido "Sanabria", nombrado en 1526 como autor del "Auto de Traso". Los argumentos a base de que se impone tan drástica revisión del texto tradicional nos parecen muy lejos de ser concluyentes (véase *Introducción — Un libro en busca de su ser*, p. 20).

[75b] *dos tan rezios contrarios...*: Tristán, aquí disponiendo de los conocimientos médicos de Rojas, quiere decir que 'cuando es cuestión de dos emociones fuertes y tan contrarias, verás en qué estado dejan a la persona débil en cuyo espíritu se han establecido'.

[76] *antes que trasponga*: 'antes de que doble la esquina'; "transponer... Ocultarse a la vista de uno alguna persona... doblando una esquina, un cerro u otra cosa semejante" (*DRAE*).

[77] *lutosa*: 'doliente'; latinismo (*luctuosus*, 'afligido').

[78] *medio ramera*: nótese que la descripción de Areúsa es otra prueba de que, en el Acto VII, no es en realidad la ingenua que algunos críticos suponen.

[79] *sin grande escote*: "pagar el escote, pagar lo que se ha comido" (Covarr., p. 540).

mase Areúsa. Por la qual sé yo que ovo el triste de Pármeno más de tres noches malas, y aun que[80] *no le [plazerá]*[81] *a ella con su muerte.*

[80] *aun que*: 'aun sé que' (elipsis).
[81] *no le [plazerá] a ella*: en todas las *TCs* se lee "plaze", pero, puesto que las primeras escenas del Acto XV dependen del hecho de que Areúsa no está todavía enterada de la muerte de Pármeno, es probable, como propone Marciales (1985, II, p. 274, n. 54), que dicha forma represente una mala lección debida a una errata de copista o de cajista.

[XV] [1]

Argumento del decimoquinto auto

Areúsa dize palabras injuriosas a un rufián llamado Centurio, [2] *el qual se despide della por la venida de Elicia;*

[1] Acto añadido en la versión de XXI actos (*J*). En la edición de Marciales no forma parte del texto rojano.

[2] *un rufián llamado Centurio*: el rufián, valentón "que trae mugeres para ganar con ellas, y riñe sus pendencias" (Covarr., p. 916), era tipo criminal que ya abundaba en las ciudades hispánicas en la época de los Reyes Católicos y contra quien se legislaba con frecuencia, pero con poco éxito. *CDIHE*, CXII, pp. 117 y sigs., contiene una serie de provisiones reales entre 1479 y 1520 contra las mujeres del partido y sus rufianes en Córdoba y otras ciudades andaluzas. *Centurio*: del lat. *centurio*: comandante de una *centuria* (cien legionarios) en el ejército romano. El Centurio de *LC* tiene obvio parentesco con el *miles gloriosus* de Plauto y de Terencio —cfr. el centurio Sanga, con su banda de ladrones (*Ubi centurio Sanga et manipulus furum?*) que, fanfarrón, pero en realidad cobarde, aparece en *El Eunuco,* de Terencio (vv. 771-85). Sin embargo, el *miles gloriosus* de la comedia latina no suele ser principalmente chulo de putas como el rufián hispánico. Discute Lida de Malkiel tanto los posibles antecedentes literarios como la originalidad y el éxito literario del Centurio celestinesco, que considera ser la única figura totalmente cómica en la obra (1962, cap. XVIII, p. 699).

la qual cuenta a Areúsa las muertes que sobre los amores de Calisto y Melibea se avían ordenado, y conciertan Areúsa y Elicia que Centurio aya de vengar las muertes de los tres en los dos enamorados. En fin, despídese Elicia de Areúsa, no consintiendo en lo que le ruega, por no perder el buen tiempo que se dava estando en su asueta[3] *casa.*

[*Elicia Areúsa Centurio*]

[Cena 1.ª]

ELI.—*¿Qué bozear es éste de mi prima? Si ha sabido las tristes nuevas que yo le traygo, no avré yo las albricias de dolor que por tal mensaje se ganan. Llore, llore, vierta lágrimas, pues no se hallan tales hombres a cada rincón. Plázeme que assí lo siente. Messe aquellos cabellos como yo, triste, he fecho; sepa que es perder buena vida más trabajo que la misma muerte.*[4] *¡O quánto más la quiero que hasta aquí, por el gran sentimiento que muestra!*

[Cena 2.ª]

ARE.—*Vete de mi casa, rufián, vellaco, mentiroso, burlador, que me traes engañada, bova, con tus offertas vanas. Con tus ronces y halagos hasme robado quanto tengo. Yo te di, vellaco, sayo y capa, espada y broquel, camisas de dos en dos*[5] *a las mill maravillas labradas; yo te di armas y cavallo, púsete con señor que no le merescías descalçar; agora una cosa que te pido que por mí fagas, pónesme mill achaques.*

[3] *asueta*: 'acostumbrada'.
[4] *es perder buena vida...*: debe ser refrán. *trabajo*: aquí en el sentido de 'tormento' y 'dolor'.
[5] *camisas de dos en dos*: 'camisas apareadas'.

CEN.—*Hermana mía, mándame tú matar con diez hombres por tu servicio, y no que ande una legua de camino a pie.*

ARE.—*¿Por qué jugaste tú el cavallo, tahúr, vellaco? Que si por mí no oviesse sido, estarías tú ya ahorcado. Tres vezes te he librado de la justicia, quatro vezes desempeñado en los tableros.*[6] *¿Por qué lo hago? ¿Por qué soy loca? ¿Por qué tengo fe con este covarde? ¿Por qué creo sus mentiras? ¿Por qué le consiento entrar por mis puertas? ¿Qué tiene bueno? Los cabellos crespos, la cara acuchillada, dos veces açotado, manco de la mano del espada, treynta mugeres en la putería. ¡Salte luego de aý! No te vea yo más, no me hables ni digas que me conoces; si no, por los huesos del padre que me hizo y de la madre que me parió, yo te haga dar mill palos en essas espaldas de molinero. Que ya sabes que tengo quien lo sepa hazer y, hecho, salirse con ello.*[7]

CEN.—*¡Loquear, bovilla!*[8] *Pues si yo me ensaño, alguna llorará. Mas quiero yrme y çofrirte, que no sé quién entra; no nos oyan.*

[Cena 3.ª]

ELI. (*Aparte*).—*Quiero entrar, que no es son de buen llanto donde ay amenazas y denuestos.*

ARE.—*¡Ay triste yo! ¿Eres tú, mi Elicia? ¡Jesú, Jesú! No lo puedo creer. ¿Qué es esto? ¿Quién te me cubrió de dolor? ¿Qué manto de tristeza es éste? Cata que me espantas, hermana mía. Dime presto qué cosa es, que*

[6] *tableros*: en el sentido de 'casas de juego de los tahúres'.

[7] *salir con ello*: 'salir indemne de ello'. ¿Alusión al soldado protector suyo mencionado por Areúsa en VII, 2.ª?

[8] *¡loquear, bovilla!*: '¡di tus locuras, bobilla!', ejemplo del infinitivo empleado con valor de imperativo, uso característico del habla coloquial poco esmerada (Real Academia Española, *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española,* Madrid, 1974, p. 362).

estoy sin tiento; ninguna gota de sangre has dexado en mi cuerpo.

ELI.—*¡Gran dolor, gran pérdida! Poco es lo que muestro con lo que siento y encubro. Más negro traygo el coraçón que el manto, las entrañas que las tocas. ¡Ay, hermana, hermana, que no puedo fablar! No puedo, de ronca, sacar la boz del pecho.*

ARE.—*¡Ay, triste, que me tienes suspensa! Dímelo, no te messes,*[9] *no te rascuñes ni maltrates. ¿Es común de entrambas este mal? ¿Tócame a mí?*

ELI.—*¡Ay, prima mía y mi amor! Sempronio y Pármeno ya no biven, ya no son en el mundo. Sus ánimas ya están purgando su yerro. Ya son libres desta triste vida.*

ARE.—*¿Qué me cuentas? No me lo digas. Calla, por Dios, que me caeré muerta.*

ELI.—*Pues más mal ay que suena.*[10] *Oye a la triste, que te contará más quexas. Celestina, aquella que tú bien conosciste, aquella que yo tenía por madre, aquella que me regalava, aquella que me encubría,*[11] *aquella con quien yo me honrrava entre mis yguales, aquella por quien yo era conoscida en toda la ciudad y arrabales, ya está dando cuenta de sus obras. Mill cuchilladas le vi dar a mis ojos; en mi regaço me la mataron.*

ARE.—*¡O fuerte tribulación!*[12] *¡O dolorosas nuevas, dignas*

[9] *no te messes*: 'no te meses el cabello', una de las tradicionales señales de congoja.

[10] *más mal ay que suena*: eco del refrán "En el aldigüela, más mal hay que suena" (Correas, p. 188).

[11] *aquélla que me encubría*: entiéndase 'aquella que me encubría mis faltas'; *IT1506* traduce: "colei que recopriua tutti i falli mei" (1973, p. 217). El lamento de Elicia por Celestina es indudablemente genuino, si bien no desprovisto de ironía a ojos del lector.

[12] *¡O fuerte tribulación...!*: el lamento hiperbólico de Areúsa por Pármeno y Sempronio, con su nueva introducción del tema de la Fortuna, es de impacto ambiguo. Si por un lado prefigura, parodiando anticipadamente los lamentos de Melibea y de Pleberio que pronto oiremos, por otro sirve para insistir de nuevo en que los miembros de las clases marginadas no son menos capaces que sus superiores sociales de sentir y de expresar un pesar auténtico ante la muerte de un amante.

de mortal lloro! ¡O acelerados desastres! ¡O pérdida incurable! ¿Cómo ha rodeado a tan presto la fortuna su rueda? ¿Quién los mató? ¿Cómo murieron? Que estoy envelesada, sin tiento, como quien cosa impossible oye. No ha ocho días que los vide bivos y ya podemos dezir "perdónelos Dios". Cuéntame, amiga mía, cómo es acaescido tan cruel y desastrado caso.

ELI.—*Tú lo sabrás. Ya oýste dezir, hermana, los amores de Calisto y la loca de Melibea. Bien verías cómo Celestina avía tomado el cargo, por intercessión de Sempronio, de ser medianera, pagándole su trabajo. La qual puso tanta diligencia y solicitud, que a la segunda açadonada sacó agua.* [13] *Pues, como Calisto tan presto vido buen concierto en cosa que jamás lo esperava, a bueltas de otras cosas dio a la desdichada de mi tía una cadena de oro. Y como sea de tal calidad aquel metal, que mientra más bevemos dello, más sed nos pone, con sacrílega hambre,* [14] *quando se vido tan rica, alçóse con su ganancia y no quiso dar parte a Sempronio ni a Pármeno dello, lo qual avía quedado entre ellos que partiessen lo que Calisto diesse. Pues, como ellos viniessen cansados* [15] *una mañana de acompañar a su amo toda la noche,*

13 *a la segunda açadonada sacó agua*: 'a una profundidad de dos azadonadas halló agua'; es eco del refrán "A la primera azadonada queréis sacar agua" (Correas, p. 23), que suele aplicarse al que, impaciente, quiere conseguir resultados dentro de un plazo excesivamente corto. Aquí modificada para aludir al hecho de que fue durante su *segunda* visita a Melibea cuando Celestina logró vencer la resistencia de la joven.

14 *sacrílega hambre*: irónico juego de palabras basado en la trillada cita de Virgilio, *Eneida, III, v.* 57: *"auri sacra fames"*. Elicia reemplaza *sacra fames* ('divina hambre') por el latinismo *sacrílega* ('hambre').

15 *como ellos viniessen cansados: viniessen*: el subjuntivo en una cláusula causal introducida por *como* (lat. *cum*) — a pesar de que se garantiza la causa — es latinismo sintáctico. Nótese que las palabras de Elicia ofrecen una nueva explicación — el cansancio — para explicar por qué en el Acto XII, Sempronio y Pármeno actuaron de modo tan violento e imprudente ante la negativa de la vieja de compartir la cadena con ellos.

muy ayrados de no sé qué questiones que dizen que avían avido, pidieron su parte a Celestina de la cadena para remediarse. Ella púsose en negarles la convención y promesa y dezir que todo era suyo lo ganado, y aun descubriendo otras cosillas de secretos, que, como dicen: "riñen las comadres..." [16] *Assí que ellos, muy enojados, por una parte los aquexava la necesidad, que priva todo amor; por otra, el enojo grande y cansancio que traýan, que acarrea alteración; por otra,* [*vían*] [17] *la fe quebrada de su mayor esperança. No sabían qué hazer. Estuvieron gran rato en palabras. Al fin, viéndola tan cobdiciosa, perseverando en su negar, echaron mano a sus espadas y diéronle mill cuchilladas.*

ARE.—*¡O desdichada de muger! ¿Y en esto avía su vejez de fenescer? ¿Y dellos qué me dizes? ¿En qué pararon?*

ELI.—*Ellos, como ovieron hecho el delicto, por huyr de la justicia, que acaso* [18] *passava por allí, saltaron de las ventanas, y quasi muertos los prendieron y sin más dilación* [19] *los degollaron.*

ARE.—*¡O mi Pármeno y mi amor! ¡Y quánto dolor me pone su muerte! Pésame del grande amor que con él tan poco tiempo havía puesto, pues no me avía más de durar. Pero, pues ya este mal recabdo es hecho, pues ya esta desdicha es acaescida, pues ya* [20] *no se pueden por lágrimas comprar ni restaurar sus vidas, no te fatigues tú tanto, que cegarás llorando. Que creo que poca ventaja me llevas en sentimiento, y verás con quánta paciencia lo çuffro y passo.*

[16] *riñen las comadres...*: el refrán completo reza: "riñen las comadres, y dícense las verdades"; hay variante —"y descúbrense las poridades"— (Correas, p. 437).

[17] [*vían*]: según *G*; *IT1506*: "uedeano"; *J* trae la mala lección "avían".

[18] *acaso*: 'por casualidad'.

[19] *dilación*: latinismo (*dilatio*, 'prórroga').

[20] *pues ya... pues ya... pues ya*: la ramera usa aquí la figura retórica *repetitio* (*epanaphora*), repetición de la misma palabra o palabras a principios de una serie de frases que expresan ideas parecidas.

ELI.—*¡Ay, que ravio! ¡Ay mezquina, que salgo de seso! ¡Ay, que no hallo quien lo sienta como yo! No hay quien pierda lo que yo pierdo. ¡O, quánto mejores y más honestas fueran mis lágrimas en passión ajena que en la propia mía!*[21] *¿Adónde yré, que pierdo madre, manto y abrigo; pierdo amigo, y tal que nunca faltava de mí marido?*[22] *¡O Celestina sabia, honrrada y autorizada, quántas faltas me encobrías con tu buen saber! Tú trabajavas, yo holgava; tú salías fuera, yo estava encerrada; tú rota, yo vestida; tú entravas contino como abeja por casa; yo destruýa,*[23] *que otra cosa no sabía hazer. ¡O bien y gozo mundano, que mientra eres posseýdo eres menospreciado, y jamás te consientes conocer hasta que te perdemos!*[24] *¡O Calisto y Melibea, causadores de tantas muertes! ¡Mal fin ayan vuestros amores, en mal sabor se conviertan vuestros dulzes plazeres! Tórnese lloro vuestra gloria, trabajo vuestro descanso. Las yervas deleytosas*[25] *donde tomáys los hurtados solazes se convier-*

21 *mejores y más honestas fueran mis lágrimas...*: préstamo del Índice petrarquesco: *Honestiores sunt lachrymae in alienis calamitatibus quam in nostris* (1496, fol. B 3 *r;* original en *De rebus familiar.*, VI, 89, A 6-7, fol. B 3 *r*). La presencia de alguna que otra sentencia petrarquesca en el Acto XV parece respaldar la atribución de dicho acto a Rojas.

22 *nunca faltava de mí marido*: 'nunca echaba de menos un marido'.

23 *Tú trabajavas, yo holgava... tú entravas... yo destruýa...*: la serie de contrastes es nuevo ejemplo de la figura *contentio. destruýa*: en el sentido de "malgastar, malbaratar la hacienda" (*DRAE*).

24 *¡O bien y gozo mundano...*: *Coment.*, fol. 187 *r*, recuerda a Cicerón, pero se trata de una sentencia muy trillada, cuya fuente original está por identificar. Por su carácter erudito no parece dependiente del refrán "no hay bien conocido, hasta que es perdido" (Santillana, 1980, p. 138; variante en Correas, p. 173).

25 *Las yervas deleytosas...*: en su maldición, introduce Elicia el tópico tradicional del *locus amoenus*, donde los amantes hacen el amor, pero aquí con el deseo de que las placenteras características naturales del huerto se truequen en símbolos de lobreguez. Es posible que recordara Rojas aquí la transformación del vergel en Santillana, *El sueño*, vv. 57-104 (Santillana,

tan en culebras, los cantares se os tornen lloro, los sombrosos árboles del huerto se sequen con vuestra vista, sus flores olorosas se tornen de negra color.

ARE.—*Calla, por Dios, hermana; pon silencio a tus quexas, ataja tus lágrimas, limpia tus ojos, torna sobre tu vida. Que quando una puerta se cierra, otra suele abrir la Fortuna,*[26] *y este mal, aunque duro, se soldará.*[27] *Y muchas cosas se pueden vengar que es impossible remediar, y ésta tiene el remedio dudoso y la vengança en la mano.*

ELI.—*¿De quién se ha de haver enmienda, que la muerta y los matadores me han acarreado esta cuyta? No menos me fatiga la punición de los delinquentes que el yerro cometido.*[28] *¿Qué mandas que haga, que todo carga sobre mí?*[29] *Plugiera a Dios que fuera yo con ellos y no quedara para llorar a todos. Y de lo que más dolor siento es ver que por esso*[30] *no dexa aquel vil de poco sentimiento de ver y visitar festejando cada noche a su estiércol de Melibea; y ella muy ufana en ver sangre vertida por su servicio.*

ARE.—*Si esso es verdad, ¿de quién mejor se puede tomar vengança, de manera que quien lo comió, aquél lo es-*

1975, pp. 176-8), pero el *locus amoenus* transformado en lugar triste era también tópico literario. Es otro caso de ironía teatral: pronto (Acto XIX) el huerto de Melibea se convertirá en realidad en el lugar de duelo referido figuradamente en esta maldición.

26 *quando una puerta se cierra...*: eco del refrán "Donde una puerta se cierra otra se abre" (Covarr. p. 886), aquí vinculado por Rojas con el tema de la Fortuna.

27 *se soldará*: 'se remediará'.

28 *No menos me fatiga...*: *fatiga,* 'inquieta'; latinismo (*fatigare,* 'cansar', 'molestar'). *punición*: 'castigo'; latinismo (*punitio,* 'castigo'). *delinquente*: latinismo (participio de presente de *delinquere,* 'fracasar', 'ofender'); el sentido jurídico moderno aparece ya en el siglo VII.

29 *todo carga sobre mí*: Elicia que, como ella acaba de decir, no hacía nada para sí en vida de Celestina, se halla incapaz de tomar decisiones, tanto debido a su congoja como a su falta de experiencia. De ahí que dependa de los consejos de la experimentada Areúsa.

30 *por esso*: entiéndase 'a pesar de lo que ha ocurrido'.

cote?[31] *Déxame tú, que si yo les caygo en el rastro, quándo se veen y cómo, por dónde y a qué hora, no me ayas tú por hija de la pastellera vieja que bien conosciste, si no hago que les amarguen los amores. Y si pongo en ello a aquel con quien me viste que reñía quando entravas, si no sea él*[32] *peor verdugo para Calisto que Sempronio*[33] *de Celestina. Pues, ¡qué gozo avría agora él en que le pusiesse yo en algo por mi servicio, que se fue muy triste de verme que le traté mal! Y vería él los cielos abiertos*[34] *en tornalle yo a hablar y mandar. Por ende hermana, dime tú de quién pueda yo saber el negocio cómo passa, que yo le haré armar un lazo con que Melibea llore quanto agora goza.*

ELI.—*Yo conozco, amiga, otro compañero de Pármeno, moço de cavallos, que se llama Sosia, que le acompaña cada noche. Quiero trabajar de se lo sacar todo el secreto, y éste será buen camino para lo que dizes.*

ARE.—*Más hazme este plazer:*[35] *que me embíes acá esse*

31 *quien lo comió, aquél lo escote*: refrán "Quien la viene a comer, escote bien el yantar" (O'Kane, 1959, 111); "pagar el escote, pagar lo que se ha comido" (Covarr., p. 540).

32 *si no sea él*: entiéndase '[verás] si no resulta ser él...'.

33 *Sempronio*: Marciales, ansioso de fortalecer su hipótesis de que el Acto XV no es de Rojas, subraya (1985, II, p. 279, n. 23) que Elicia no había dicho a Areúsa que el asesino fue Sempronio. Pero es otro ejemplo más de cómo tanto el primer autor como el mismo Rojas consideran que las palabras que ocurren en el diálogo puesto ante el lector representan un resumen de lo que 'en realidad' pasaba entre los dialogadores. ¿Cómo suponer que la dolorida Elicia no había comunicado a Areúsa que era su propio amante Sempronio el asesino?

34 *vería él los cielos abiertos...*: "ver abiertos los cielos, holgarse de aver hallado alguna ocasión que se desseava" (Covarr., p. 415). A pesar de su astucia y de su censura del carácter de Centurio en la escena 1.ª, parece, pues, que Areúsa sigue fiándose de modo imprudente del fanfarrón.

35 *Más hazme este plazer*: 'más bien hazme este plazer'; la mayoría de las ediciones modernas ponen *mas* = conj. adversativa 'pero'; sin embargo, es cierto que la lección debe ser el adverbio *más*, usado aquí para expresar idea de preferencia (Marciales, 1985, II, p. 280, n. 25) —para otros ejemplos, véase Keniston, 1937, p. 587.

Sosia. Yo le halagaré y diré mill lisonjas y offrescimientos hasta que no le dexe en el cuerpo cosa de lo hecho y por hazer. Después a él y a su amo haré revessar[36] *el plazer comido. Y tú, Elicia, alma mía, no recibas pena. Passa a mi casa tu ropa y alhajas*[37] *y vente a mi compañía, que estarás muy sola y la tristeza es amiga de la soledad.*[38] *Con nuevo amor olvidarás los viejos. Un hijo que nasce restaura la falta de tres finados;*[39] *con nuevo sucessor se pierde la alegre memoria y plazeres perdidos del passado.*[40] *De un pan que yo tenga, ternás tú la meytad. Más lástima tengo de tu fatiga que de los que te la ponen. Verdad sea que cierto duele más la pérdida de lo que hombre tiene, que da plazer la esperança de otro tal, aunque sea cierta.*[41] *Pero ya lo hecho es sin remedio y los muertos irrecuperables,*[42] *y como dizen: "mueran y bivamos". A los bivos me dexa a cargo,*[43] *que yo te les daré tan amargo xarope a bever qual ellos a ti han dado. ¡Ay, prima, prima, cómo sé yo, quando*

[36] *revessar*: "vomitar lo que se tiene en el estómago" (*DRAE*).

[37] *alhajas*: 'muebles'; "lo que comúnmente llamamos en casa colgaduras, tapicería, camas, sillas, vancos, mesas" (Covarr., p. 87).

[38] *la tristeza es amiga de la soledad*: *Coment.* (fol. 188) nota una semejanza con Ovidio, *De remedio amoris,* v. 583: *Tristis eris, si solus eris.* No hacía falta acudir a Ovidio para semejante lugar común, pero el consejo de Areúsa de que Elicia busque sucesor a Sempronio recuerda de cerca los consejos parecidos que ofrece la obra ovidiana al que ha perdido a su enamorada.

[39] *un hijo que nasce restaura la falta de tres finados*: ¿sentencia petrarquesca que está por identificar?

[40] *con nuevo sucessor... plazeres perdidos del passado*: es probable que tenga razón Deyermond (1961, p. 146) al ver en estas frases una amplificación de una sentencia petrarquesca, *Secretum* (III R; fol. c i *v*), pero aquí tomada del Índice (A 2 *v*): *Amor omnis successore nouo uincitur*; nótese la presencia de *successore/sucessor* en los dos textos. Petrarca cita a Cicerón y a Ovidio al respecto.

[41] *duele más la pérdida... aunque sea cierta*: sentencia cuya fuente también está por identificar; no convence la cita petrarquesca (*De remediis,* II, 47) del *Coment.* (fol. 188 *r*).

[42] *irrecuperables*; latinismo (*irrecuperabilis,* 'irrecuperable').

[43] *me dexa a cargo*: 'déjame hacerme cargo de'.

me ensaño, rebolver estas tramas, aunque soy moça![44] *Y de ál me vengue Dios, que de Calisto Centurio me vengará.*

ELI.—*Cata que creo que, aunque llame el que mandas, no havrá effecto lo que quieres, porque la pena de los que murieron por descobrir el secreto porná silencio al bivo para guardarle. Lo que me dizes de mi venida a tu casa, te agradesco mucho. Y Dios te ampare y alegre en tus necessidades, que bien muestras el parentesco y hermandad no servir de viento,*[45] *antes en las adversidades aprovechar. Pero, aunque lo quiera hazer por gozar de tu dulce compañía, no podrá ser por el daño que me vernía. La causa no es necessario dezir, pues hablo con quien me entiende. Que allí, hermana, soy conoscida, allí estoy aperrochada.*[46] *Jamás perderá aquella casa el nombre de Celestina,*[47] *que Dios aya. Siempre acuden allí moças conoscidas y allegadas,*[48] *medio parientes de las que ella crió. Allí hazen sus conciertos, de donde se me seguirá algún provecho. Y también essos pocos ami-*

44 *cómo sé yo... rebolver... aunque soy moça*: *rebolver* en el sentido de 'enredar'. Nuevo intento de subrayar que la moza aparentemente ingenua de VII, 2.ª era figura falsa; en realidad Areúsa se jacta de ser, a pesar de sus pocos años, el personaje vengativo y astuto que ahora planea la muerte de Calisto.

45 *no servir de viento*: *servir*, infinitivo con complemento directo. *servir de viento*, "cosas de viento... vale tanto como ser nada" (Covarr., p. 1007).

46 *aperrochada*: *F* 'aparrochiada'; 'aparroquiada', con la *e* pretónica en lugar de *a*, corriente en los siglos XVI y XVII, y con palatalización de *-qui-* > *ch;* cfr. Covarr., p. 865: "perroquia. La collación de los perroquianos que acuden a su yglesia propia, dicha parroquia...".

47 *Jamás perderá aquella casa el nombre de Celestina*: la 'predicción' de Elicia indudablemente se realizaba en Salamanca desde principios del siglo XVI, lo que permite pensar en la posibilidad de que una llamada 'casa de Celestina' existiera con anterioridad a la obra literaria. La casa referida aquí por Elicia es la nueva a la que se había trasladado Celestina dos años antes de abrirse la acción. Para el problema de las casas de Celestina y una posible explicación, véase Rusell (1989), pp. 155-61 e *Introducción - Los caracteres, Celestina.*

48 *allegadas*: entiéndase 'adictas a la casa'.

gos que me quedan, no me saben otra morada. Pues ya sabes quán duro es dexar lo usado, y que mudar costumbre es a par de muerte,[49] *y piedra movediza que nunca moho la cobija.*[50] *Allí quiero estar, siquiera por que el alquilé*[51] *de la casa está pagado por ogaño; no se vaya en balde.*[52] *Assí que, aunque cada cosa no abastasse por sí, juntas aprovechan y ayudan. Ya me paresce que es hora de yrme. De lo dicho me llevo el cargo.*[53] *Dios quede contigo, que me voy.*

49 *mudar costumbre es a par de muerte*: refrán (Covarr., p. 366).

50 *piedra movediza que nunca moho la cobija*: refrán (Santillana, p. 151; Correas, p. 393).

51 *alquilé*: forma antigua de 'alquiler'. Nótese que Celestina, a pesar de sus frecuentes quejas acerca de su pobreza, estaba en condiciones de pagar por adelantado el alquiler de un año. La resolución de Elicia tenía importantes consecuencias literarias porque fue a base de su decisión de quedarse en la casa celestinesca que los autores de las continuaciones de la obra rojana pudieron escribir con cierta verosimilitud sus historias.

52 *no se vaya en balde*: alude al alquiler.

53 *me llevo el cargo*: 'lo tomo a mi cargo'. Se refiere Elicia a su compromiso de enviar a Sosia a visitar a Areúsa.

[*XVI*]

Argumento[1] *del decimosesto auto*

Pensando Pleberio y Alisa tener su hija Melibea el don de la virginidad conservado, lo qual, según ha parescido, está en contrario;[2] *y están razonando sobre el casamiento de Melibea y en tan gran quantidad le dan pena las palabras que de sus padres oye, que embía a Lucrecia para que sea causa de su silencio en aquel propósito.*

[*Pleberio Alisa Lucrecia Melibea*]

[*Cena 1.ª*]

PLE.—*Alisa, amiga, el tiempo, según me parece, se nos va, como dizen, entre las manos.*[3] *Corren los días como agua*

[1] *Argumento*: este argumento es notablemente incoherente, tal vez debido a un nuevo arreglo tardío del texto.
[2] *está en contrario*: 'es en contra de la verdad'.
[3] *el tiempo... se nos va, como dizen, entre las manos*: Petrarca, 1496, *De rebus familiar.*, Praefatio, A 2-3 (fol. A 2 *r*): *tem-*

del río.[4] *No hay cosa tan ligera para huyr como la vida.*[5] *La muerte nos sigue y rodea, de la qual somos vezinos, y hazia su vandera nos acostamos,*[6] *según natura. Esto vemos muy claro si miramos nuestros yguales, nuestros hermanos y parientes en derredor. Todos los come ya la tierra, todos están en sus perpetuas moradas.*[7] *Y pues somos inciertos quándo avemos de ser llamados, viendo tan ciertas señales, devemos echar nuestras barvas en remojo*[8] *y aparejar nuestros fardeles*[9] *para andar este*

---

pora (ut aiunt) inter digitos effluxerunt. La primera parte de este parlamento desalentado de Pleberio sobre la fugacidad del tiempo y la amenaza constante de la muerte, tan a gusto de los escritores del Cuatrocientos, se basa en una amplificación por el propio Rojas de varias sentencias de marcado tono senequista buscadas por él en el Índice de los *Opera* de Petrarca (véase Deyermond, 1961, pp. 75-6). Las advertencias de Pleberio a Alisa ofrecen nueva confirmación de que Rojas, al manejar el texto del humanista italiano, no siempre lo seguía de modo servil.

4 *corren los días como agua del río*: sin duda conocía Rojas los famosos versos de Jorge Manrique y de otros poetas cuatrocentistas en que se desarrolla la imagen de la vida como río que fluye al mar que es el morir. Pero también habría visto, en sus frecuentes búsquedas en el Índice petrarquesco, la entrada: *Temporis fuga fluuio comparatur* (fol. C 5 *v*), alusión a un pasaje en el *De rebus familiar.*, III, ii, 50 A.

5 *No hay cosa tan ligera para huyr como la vida*: *Quid enim quaeso fugacius uita est? Quid morte sequacius?* (Petrarca, 1496, *De rebus familiar.*, Praefatio, B 16-17 [fol. A 2 *r*].

6 *nos acostamos*: 'nos inclinamos'.

7 *Esto vemos muy claro... en sus perpetuas moradas*: las dos frases son una amplificación acertada de la seca observación de Petrarca: *Spes nostrae ueteres cum amicis saepultae sunt* (1496, *De rebus familiar.*, Praefatio, A 3; sigue a la *sententia* petrarquesca citada en la nota 3 arriba).

8 *echar nuestras barvas en remojo*: alusión al refrán "Quando vieres la barba de tu vezino pelar, echa la tuya en remojo" (Covarr., p. 193). Explica Covarr., "si vemos seguirse algún daño a los que son de nuestra condición y trato, devemos temer que otro día avrá de acontecer por nosotros, y prevenirnos para que el golpe no sea tan recio".

9 *aparejar nuestros fardeles...*: *fardel*, 'saco o talega que llevan los pobres y caminantes de a pie para las cosas comestibles u otras de su uso' (*DME*); frase aparentemente sugerida por otro pasaje en la misma Praefatio petrarquesca: *Ego iam sarcinulas compono (& quod migraturi solent)...* (A 10).

forçoso camino; no nos tome improvisos ni de salto aquella cruel boz de la muerte. Ordenemos nuestras ánimas con tiempo, que más vale prevenir que ser prevenidos.[10] *Demos nuestra hazienda a dulce sucessor, acompañemos nuestra única hija con marido qual nuestro estado requiere, por que vamos descansados y sin dolor deste mundo. Lo qual con mucha diligencia devemos poner desde agora por obra, y lo que otras vezes avemos principiado*[11] *en este caso, agora aya execución.*[12] *No quede por nuestra negligencia nuestra hija en manos de tutores,*[13] *pues parescerá ya mejor en su propia casa que en la nuestra. Quitarla hemos de lenguas de[l] vulgo, porque ninguna virtut ay tan perfecta que no tenga vituperadores y maldizientes.*[14] *No hay cosa con que mejor se conserve la limpia fama en las vírgenes, que con temprano casamiento.*[15] *¿Quién rehuyría nuestro parentesco en toda la ciudad? ¿Quién no se hallará gozoso de tomar tal joya en su compañía, en quien caben las quatro prin-*

[10] *más vale prevenir que ser prevenidos*: el refrán (Correas, p. 302) ya aparece en Mena, *Laberinto*, 1968, v. 1055.

[11] *lo que otras vezes avemos principiado*: Melibea explicará a continuación que desde hace un mes sus padres vienen discutiendo el asunto sin resolverlo. Es el primer indicio directo que recibe el lector del carácter indeciso de Pleberio.

[12] *execución*: latinismo (*exsecutio*, 'cumplimiento').

[13] *tutores*: *tutor*, en derecho, era el que actuaba como guardián, con plenos poderes, de los menores de edad, de mujeres no casadas, etc.

[14] *ninguna virtut ay tan perfecta...*: *Nulla uirtus tam laudata est quin uitupatores inueniat* (Petrarca, 1496, *De remediis*, II, 28 B), pero aquí seguramente sentencia tomada del Índice (fol. [C 7] *r*). Rojas conserva el latinismo *vituperador*, acompañándolo con un sinónimo: 'maldiziente'.

[15] *No ay cosa con que mejor se conserve la limpia fama...*: una cita más de una sentencia del Índice petrarquesco: *Virgineam castitatem nulla arte melius quam maturo coniugio praeseruabis* (fol. [C 7] *r*); original en *De remediis*, I, 84 C (fol. f 2 *v*). Según lo que dirá Pleberio en su lamento (XXI, p. 595), Melibea ya tiene veinte años, edad entonces bastante tardía para casarse una única hija de familia noble. Para los primeros lectores de *LC* debía ser otra señal del egoísmo y falta de prudencia de Pleberio.

cipales cosas que en los casamientos se demandan, conviene a saber: lo primero, discrición, honestidad y virginidad; [lo] segundo, hermosura; lo tercero, el alto origen y parientes; lo final, riqueza.[16] *De todo esto la dotó natura. Qualquiera cosa que nos pidan*[17] *hallarán bien complida.*

ALI.—*Dios la conserve, mi señor Pleberio, por que nuestros desseos veamos complidos en nuestra vida. Que antes pienso que faltará ygual a nuestra hija, según tu virtut y tu noble sangre, que no sobrarán muchos que la merezcan. Pero como esto sea officio de los padres*[18] *y muy ageno a las mugeres, como tú lo ordenares, seré yo alegre, y nuestra hija obedecerá, según su casto bivir y honesta vida y humildad.*

LUC. (*Aparte*).—*¡Aun si bien lo supiesses, rebentarías! ¡Ya, ya, perdido es lo mejor! ¡Mal año se os apareja a la vejez! Lo mejor Calisto lo lleva. No hay quien ponga virgos, que ya es muerta Celestina. ¡Tarde acordáys!*[19] *¡Más avíades de madrugar!*

[Cena 2.ª]

LUC.—*¡Escucha, escucha, señora Melibea!*

MEL.—*¿Qué hazes aý escondida, loca?*

16 *las quatro principales cosas...*: como indica *Coment.*, folio 191 *r*, las cuatro cualidades mencionadas por Pleberio están enumeradas y comentadas en *Las Siete Partidas* al hablar éstas de "Quáles cosas debe el rey catar en su casamiento" (Partida II, tít. vi, ley 1 en *Las siete partidas del rey Don Alfonso el Sabio*, II, Madrid, 1807, pp. 41-2), texto fundamental de derecho castellano cuyo contenido el jurista Rojas ciertamente conocía bien. Con todo, la enumeración de las cuatro cualidades que debía poseer una mujer casadera ya se había convertido en lugar común literario de la época de Rojas.

17 *Qualquiera cosa que nos pidan*: alusión a la dote de Melibea.

18 *officio de los padres*: explica *Coment.*, fol. 191 *v*, n. 10, "prinçipio e regla es de derecho que los padres, no las madres, son obligados a dotar e casar sus hijas". Cita muchos textos jurídicos al respecto.

19 *acordáis*: *'despertáis'* (*IT1506*: "Tardi ue siti suegliati", p. 223).

LUC.—*Llégate aquí, señora; oyrás a tus padres la priessa que traen por te casar.*

MEL.—*Calla, por Dios, que te oyrán. Déxalos parlar, déxalos devaneen. Un mes ha que otra cosa no hazen ni en otra cosa entienden. No parece sino que les dize el coraçón el gran amor que a Calisto tengo, y todo lo que con él, un mes ha, he passado. No sé si me han sentido, no sé qué se sea aquexarles más agora este cuydado que nunca. Pues mándoles yo trabajar en vano, que por demás es la cítola en el molino...* [20] *¿Quién es el que me ha de quitar mi gloria? ¿Quién apartarme mis plazeres? Calisto es mi ánima, mi vida, mi señor, en quien yo tengo toda mi esperança. Conozco dél que no bivo engañada. Pues él me ama, ¿con qué otra cosa le puedo pagar? Todas las debdas del mundo resciben compensación en diverso género; el amor no admite sino sólo amor por paga.* [21] *En pensar en él me alegro, en verlo me gozo, en oýrlo me glorifico. Haga y ordene de mí a su voluntad. Si passar quisiere la mar, con él yré; si rodear el mundo, llévеme consigo; si venderme en tierra de enemigos,* [22] *no rehuyré su querer. Déxenme mis padres gozar dél, si ellos quieren gozar de mí. No piensen en estas vanidades ni en estos casamientos; que más vale ser buena amiga que mala casada.* [23] *Déxenme gozar mi*

[20] *por demás es la cítola en el molino...*: refrán; la segunda parte reza "cuando el molinero es sordo". Explica Covarr.: "cítola. Es una cierta tablilla que cuelga de una cuerda sobre la rueda del molino, y sirve de que en no sonando, echan de ver que el molino está parado" [porque deja de golpear] (p. 427).

[21] *Todas las debdas del mundo... sólo amor por paga*: nuevo préstamo del Índice petrarquesco: *Amor amore compensandus est: in caeteris rebus diuersi generis compensatio admittitur* (fol. A 2 *v*); la *sententia* original, en forma algo distinta, se halla en el *De rebus memor.*, III, ii, 52. *compensación*: 'recompensa'; latinismo (*compensatio*).

[22] *si venderme...*: entiéndase 'venderme como esclava'. *IT1506* reza: "Si ben mi uolessi uendere in terra de turchi" (1973, p. 224).

[23] *más vale ser buena amiga que mala casada*: refrán (Correas, p. 303). Nótese que en este parlamento la noble joven

mocedad alegre si quieren gozar su vejez cansada; si no, presto podrán aparejar mi perdición y su sepultura. No tengo otra lástima sino por el tiempo que perdí de no gozarlo, de no conoscerlo, después que a mí me sé conoscer. [24] *No quiero marido, no quiero ensuziar los ñudos del matrimonio,* [25] *ni las maritales pisadas de ageno hombre repisar,* [26] *como [muchas]* [27] *hallo en los antiguos libros* [28] *que leý que hizieron, más discretas que yo,*

(¿víctima de la *philocaptio*?) repite sin vergüenza, casi palabra por palabra, para justificarse, algunos de los consejos hedonistas que había oído de boca de Celestina.

[24] *después que a mí me sé conoscer*: entiéndase 'después de que aprendí a conocerme a mí misma'; alude la apasionada Melibea al tiempo que pasó entre el momento en que admitió primero a sí misma que estaba enamorada de Calisto y su primer encuentro sexual con él.

[25] *ensuziar los ñudos del matrimonio*: quiere decir Melibea que, casándose con un marido escogido por su padre, continuaría con lo que entonces sería una relación adúltera con Calisto.

[26] *las maritales pisadas de ageno hombre repisar*: el 'ajeno hombre' es otra alusión al hipotético marido. Suele suponerse que se trata del préstamo de una imagen llamativa en Mena, *Coplas de los siete pecados mortales,* 1982, c. 82, p. 85 [La Razón a la Lujuria]: "munchos lechos maritales / de ajenas pisadas huellas" — imagen que se origina en Tito Livio, *Decades,* I, xxii, 58: *Vestigia uiri alieni, Collatine, in lecto sunt tuo.* Pero véase también Diego de San Pedro, *Cárcel de amor,* 1971, pp. 166-7, donde se cita el ejemplo de Lucrecia, mujer de Colatino. Raptada por Tarquino, cuenta Lucrecia el caso a su marido, antes de suicidarse; sus primeras palabras son: "Sabrás, Colatino, que pisadas de hombre ageno ensuziaron tu lecho..." Sobre el asunto, véase Lida de Malkiel, 1962, p. 393, n. 25.

[27] *muchas*: "muchos" por error en *J* y algunas otras ediciones antiguas; corregimos según *F.*

[28] *en los antiguos libros*: insiste el texto (véase también Acto XX, 3.ª) en las lecturas clásicas de Melibea, emprendidas a instancia de su padre por motivos didácticos. Parece como si Rojas se creyera con obligación de justificar por razones de verosimilitud la inesperada familiaridad de la joven mujer con *exempla* tomados de la historia de la Antigüedad. Obsérvese que Melibea, de modo contraproducente, cita a continuación ejemplos de la conducta infame de famosas mujeres enamoradas de la Antigüedad ("más discretas que yo") en un intento de justificar su propia conducta deshonesta.

más subidas en estado y linaje. Las quales algunas eran de la gentilidad tenidas por diosas, assí como Venus,[29] *madre de Eneas y de Cupido, el dios del amor, que siendo casada corrompió la prometida fe marital. Y aun otras, de mayores fuegos encendidas, cometieron nefarios*[30] *y incestuosos yerros, como Mirra*[31] *con su padre, Semíramis*[32] *con su hijo, Cánasce*[33] *con su hermano, y aun aquella forçada Thamar,*[34] *hija del rey David. Otras aun más cruelmente traspassaron las leyes de natura,*

29 *Venus*: Afrodita, diosa griega del amor y de la belleza y madre de Eneas. Como explica *Coment.*, fol. 193 *v*, n. 10, Rojas alude a la versión de su historia contenida en la *Odisea* de Homero según la cual, casada con Vulcano, cometió adulterio con Marte, dios de la guerra.

30 *nefarios*: 'infames'; latinismo (*nefarius*, 'malvado').

31 *Mirra*: según cuenta largamente Ovidio (*Metamorfosis*, X), Mirra [Smyrna], hija de Cinras, rey de Chipre, se enamoró locamente de su padre y, a pesar de los esfuerzos que hizo, no pudo vencer su pasión incestuosa. Debido a la intervención de su vieja ama, lograba dormir varias veces con Cinras, haciéndole creer en la oscuridad que era una doncella con quien él solía acostarse. Al descubrir Cinras el truco, huyó Mirra, encinta, de la venganza de su padre. Después de que había recorrido, abandonada, muchas tierras, los dioses, teniendo misericordia de ella, la convirtieron en el árbol que lleva su nombre. Aunque ya árbol, dio a luz un hijo hermosísimo, Adonis, futuro amante de Venus. Contiene una versión de esta leyenda la *Glosa* de Hernán Núñez sobre el *Laberinto* de Juan de Mena (1512, fol. xxxiiij *v*), obra indudablemente leída por Rojas.

32 *Semíramis*: reina de Asiria que, según la leyenda, se juntaba carnalmente con su hijo, Nino, y, para justificarse, abolió en su reino las leyes contra el incesto. No satisfecha con el pecado del incesto, llegó a enamorarse de un caballo y juntarse con él.

33 *Cánasce*: hija de Eolo, rey de los vientos, y de su mujer, Cleopatra. Se enamoró de uno de sus hermanos, Macareo, de quien tuvo un hijo. Eolo, descubierto el caso, echó al niño a las bestias. Cánasce se mató con una espada que su padre le mandó para ese fin. Cuenta el caso Ovidio, *Epistulae ex Ponto,* 11, y Hernán Núñez, 1512, fol. xxxv *r* — glosa cit. en la nota 31.

34 *Thamar*: hija del rey David. Según se cuenta largamente en la Biblia (*Samuel*, II, 13), su hermano Amón se enamoró de ella y, fingiendo estar enfermo, la atrajo a su cámara y la forzó.

como Pasiphe,[35] *muger del rey Minos, con el toro. Pues reynas eran y grandes señoras, debaxo de cuyas culpas la razonable mía*[36] *podrá passar sin denuesto. Mi amor fue con justa causa: requerida y rogada, cativada de su merescimiento, aquexada por tan astuta maestra como Celestina, servida de muy peligrosas visitaciones, antes que concediesse por entero en su amor. Y después, un mes ha, como has visto, que jamás noche ha faltado sin ser nuestro huerto escalado como fortaleza, y muchas aver venido en balde,*[37] *y por esso no me mostrar más pena ni trabajo. Muertos por mí sus servidores, perdiéndose su hazienda, fingiendo absencia con todos los de la ciudad, todos los días encerrado en casa con esperança de verme a la noche. ¡Afuera, afuera la ingratitud, afuera las lisonjas y el engaño con tan verdadero amador, que ni quiero marido, ni quiero padre ni parientes! Faltándome Calisto, me falte la vida,*[38] *la qual, por que él de mí goze, me aplaze.*

LUC.—*Calla, señora, escucha, que todavía perseveran.*[39]

PLE. (*Aparte*).—*Pues, ¿qué te parece, señora muger? ¿Devemos hablarlo a nuestra hija? ¿Devemos darle parte de tantos como me la piden, para que de su voluntad venga, para que diga quál le agrada? Pues en esto las*

[35] *Pasiphe*: mujer de Minos, rey de Creta. Explica la historia de Pásife y el toro, Hernán Núñez, *op. cit.*, fol. xxxv *v*. Ya usó este *exemplum* Sempronio en I, 4.ª

[36] *la razonable mía*: entiéndase 'mi culpa justificable'; latinismo (*rationabilis*, 'razonable').

[37] *aver venido en balde*: probablemente porque Melibea no había podido cada noche evadir a sus padres y escaparse al huerto. Marciales, 1985, II, p. 243, n. 17, interpreta el comento de modo distinto; sugiere que las visitas infructuosas de Calisto se debían a que Melibea tenía que rendir culto "a la menstrua luna".

[38] *Faltándome Calisto, me falte la vida*: nuevo ejemplo de ironía teatral; Melibea, sin sospecharlo en este momento, tendrá pronto ocasión para convertir en realidad esta declaración suya.

[39] *perseveran*: 'siguen discutiendo'; latinismo (*perseverare*, 'persistir').

leyes dan libertad a los hombres y mugeres, aunque estén so el paterno poder, para elegir. [40]

ALI. (*Aparte*).—*¿Qué dizes? ¿En qué gastas tiempo? ¿Quién ha de yrle con tan grande novedad a nuestra Melibea que no la espante? ¡Cómo! ¿Y piensas que sabe ella qué cosa sean hombres,* [41] *si se casan, o qué es casar? ¿O que del ayuntamiento de marido y muger se procreen los hijos? ¿Piensas que su virginidad simple le acarrea torpe desseo de lo que no conosce ni ha entendido jamás? ¿Piensas que sabe errar aun con el pensamiento? No lo creas, señor Pleberio, que si alto o baxo de sangre o feo o gentil de gesto* [42] *le mandáremos tomar, aquello será su plazer, aquello avrá por bueno. Que yo sé bien lo que tengo criado en mi guardada hija.*

MEL.—*Lucrecia, Lucrecia, corre presto, entra por el postigo en la sala y estórvales su hablar, interrúmpeles sus alabanças con algún fingido mensaje, si no quieres que vaya yo dando bozes como loca, según estoy enojada del concepto engañoso que tienen de mi ignorancia.*

LUC.—*Ya voy, señora.*

[40] *las leyes dan libertad... para elegir*: nuevo reflejo del estado de jurista del autor. Según ampliamente documenta *Coment.*, fol. 195 *v*, citando varios textos de derecho, alude Pleberio correctamente a las leyes sobre el matrimonio: aunque es necesario el consentimiento de los padres para casarse sus hijos, también es el caso que "la libertad solamente para se casar la tienen los hijos, aunque estén so el poderío paternal". Véase también *Las Siete Partidas*, 1807, III, pp. 9-10: "Que los padres non pueden desposar sus fijos non estando ellos delante, o non lo otorgando."

[41] *¿piensas que sabe ella qué cosa sean hombres...?* El parlamento de Alisa, cómico no sólo por su inoportunidad sino también por la ceguedad y estupidez de la madre de Melibea, refleja una vez más la aparente incapacidad de Rojas para dibujar de modo convincente el medio o los modos aristocráticos. Por mucho que insista en la sangre aristocrática y la riqueza de esta familia, la representa como gente de espíritu y modo de vivir enteramente burgueses. ¿Será debido a un deseo de mofarse de la nobleza en general, o porque la comedia latina tradicionalmente excluía la nobleza de su ámbito?

[42] *gentil de gesto*: 'de semblante noble'.

[XVII]

Argumento del decimoséptimo auto

Elicia, caresciendo de la castimonia de Penélope,[1] *determina despedir el pesar y luto que por causa de los muertos trae, alabando el consejo de Areúsa en este propósito; la qual va a casa de Areúsa, adonde viene Sosia; al qual Areúsa, con palabras fictas,*[2] *saca todo el secreto que está entre Calisto y Melibea.*

[*Elicia Areúsa Sosia*]

[*Cena 1.ª*]

ELI. (*Sola*).—*Mal me va con este luto. Poco se visita mi casa. Poco se passea mi calle. Ya no veo las músicas*

[1] *castimonia de Penélope*: mujer de Ulises; durante los veinte años de ausencia de éste, ella, fiel a su marido, según cuenta *La Odisea,* rechazaba la mano de innumerables pretendientes; *castimonia,* 'castidad'; latinismo.

[2] *fictas*: 'fingidas'; latinismo (*fictus,* 'falso', 'fingido').

de la alvorada,[3] *ya no las canciones de mis amigos, ya no las cuchilladas ni ruydos de noche por mi causa; y lo que peor siento, que ni blanca ni presente veo entrar por mi puerta. De todo esto me tengo yo la culpa, que si tomara el consejo de aquella que bien me quiere, de aquella verdadera hermana, quando el otro día le llevé las nuevas deste triste negocio que esta mi mengua ha acarreado, no me viera agora entre dos paredes sola, que de asco ya no ay quien me vea. ¡El diablo me da tener dolor por quien no sé si, yo muerta, lo tuviera! Aosadas*[4] *que me dixo ella a mí lo cierto: "nunca, hermana, traygas ni muestres más pena por el mal ni muerte de otro, que él hiziera por ti". Sempronio holgara, yo muerta; pues ¿por qué, loca, me peno yo por él degollado? Y ¿qué sé si matara a mí, como era acelerado y loco, como hizo a aquella vieja que tenía yo por madre? Quiero en todo seguir su consejo de Areúsa, que sabe más del mundo que yo,*[5] *y verla muchas vezes y traer materia cómo biva.*[6] *¡O, qué participación*[7] *tan suave, qué conversación tan gozosa y dulce! No en balde se dize que vale más un día del hombre discreto que toda la vida del nescio y simple.*[8] *Quiero, pues, deponer el*

[3] *músicas de la alvorada*: compañías de músicos (*DRAE*) que tocan al romper el alba.

[4] *Aosadas*: 'ciertamente', 'a fe' (*DRAE*).

[5] *que sabe más del mundo que yo*: porque Elicia, aunque mujer del partido, ha vivido siempre, como ella explica más de una vez, en la casa de Celestina y bajo la tutela de ésta. Sobre el supuesto intercambio de personalidades Areúsa-Elicia en los actos añadidos en la *TC* véase *Introducción — Los personajes,* p. 77.

[6] *traer materia cómo biva*: entiéndase 'obtener [de ella] advertencias sobre cómo debo vivir'; *IT1506,* p. 227:: "per hauer materia de imparare [come debbio uiuere]".

[7] *participación*: 'comunicación'; latinismo (lat. med. *participatio,* 'trato', 'asociación').

[8] *vale más un día del hombre discreto...*: refrán, Correas, p. 304: "más vale un día discreto, que toda la vida del necio"; recuerda Deyermond (1961, p. 146), sin embargo, que Rojas hubiera podido encontrar el dicho en forma de *sententia* la-

luto, dexar tristeza, despedir las lágrimas que tan aparejadas han estado a salir. Pero como sea el primer officio que en nasciendo hazemos, llorar,[9] *no me maravilla ser más ligero de començar, y de dexar más duro. Mas para esto es el buen seso, viendo la pérdida al ojo, viendo que los atavíos hazen la muger hermosa, aunque no lo sea; tornan de vieja, moça, y a la moça, más. No es otra cosa la color y alvayalde sino pegajosa [liga]*[10] *en que se travan los hombres. Ande, pues, mi espejo y alcohol, que tengo dañados estos ojos; anden mis tocas blancas, mis gorgueras labradas, mis ropas de plazer. Quiero adereçar lexía para estos cabellos, que perdían ya la ruvia color; y esto hecho, contaré mis gallinas,*[11] *haré mi cama, porque la limpieza alegra el coraçón, barreré mi puerta y regaré la calle, por que los que passaren vean que es ya desterrado el dolor. Mas primero quiero yr a visitar mi prima, por preguntarle si ha ydo allá Sosia, y lo que con él ha passado, que no lo he visto después que le dixe cómo le querría hablar Areúsa. Quiera Dios que la halle sola, que jamás está desacompañada de galanes, como buena taverna de borrachos. Cerrada está la puerta. No deve estar allá hombre. Quiero llamar. ¡Tha, tha!*

---

tina en el Índice petrarquesco que *Coment.*, fol. 197 *r*, n. 4, atribuye a Séneca: *Eruditorum diem unum plus placere quam stultorum longissimam uitam* ([A 7] *v*).

[9] *como sea el primer officio... llorar*: Fothergill-Payne, 1988, pp. 135 y 164, identifica la fuente de esta sentencia en Séneca, *De consolatione ad Polybium,* IV, 3: [*Natura*] *primum nascentium hominum fletum esse voluit.*

[10] *pegajosa* [*liga*] *F* y varias ediciones tempranas ponen por error evidente "llaga"; *J* omite el nombre enteramente. IT1506: "afferante uischo" (1973, p. 227). Se trata del rojo y blanco del maquillaje.

[11] *contaré mis gallinas*: probablemente quiere decir Elicia que quedará en casa; cfr. el comento de Covarr., p. 622, sobre los dos refranes "la muger y la gallina, hasta casa la vezina" y "la muger y la gallina, por andar se pierden aýna" — "da[n] a entender quanto importa que las mugeres no sean andariegas, por lo que les puede suceder fuera de sus casas".

[*Cena 2.ª*]

ARE.—*¿Quién es?*

ELI.—*Ábreme, amiga; Elicia soy.*

ARE.—*Entra, hermana mía. Véate Dios, que tanto plazer me hazes en venir como vienes, mudado el hábito de tristeza. Agora nos gozaremos juntas, agora te visitaré, vernos hemos en mi casa y en la tuya. Quiçá por bien fue para entrambas la muerte de Celestina, que yo ya siento la mejoría más que antes. Por esto se dize que los muertos abren los ojos de los que biven,* [12] *a unos con haziendas, a otros con libertad, como a ti.*

ELI.—*A tu puerta llaman. Poco espacio nos dan para hablar, que te quería preguntar si avía venido acá Sosia.*

ARE.—*No ha venido; después hablaremos. ¡Qué porradas que dan! Quiero yr abrir, que o es loco o privado quien llama.* [13]

SOS.—*Ábreme, señora, Sosia soy, criado de Calisto.*

ARE.—*Por los sanctos de Dios, el lobo es en la conseja.* [14] *Escóndete, hermana, tras esse paramento,* [15] *y verás quál te lo paro lleno de viento de lisonjas, que piense, quando*

[12] *los muertos abren los ojos de los que biven...*: refrán — Correas, p. 277, pero sin la referencia a haciendas y libertad del texto celestinesco.

[13] *o es loco o es privado quien llama*: refrán, Correas, p. 370 — con omisión de la palabra final, 'apressurado'; *privado*: en el sentido de 'favorecido de la casa'; *IT1506*, p. 228: "fauorito".

[14] *el lobo es en la conseja*: había proverbio latino *lupus est in fabula* (véase Terencio, *Adelfos*, IV, 1, v. 537) que se convirtió en dicho castellano, "El lobo en la conseja", frase para advertir que se callen todos porque está llegando aquel de quien se habla (Correas, p. 268).

[15] *paramento*: normalmente el paño con que se cubre alguna cosa para adornarla. *IT1506* supone que la moza se escondía detrás de la cortina del lecho ("drieto a la cortina de questo lecto", p. 228); la traducción francesa de 1527 reza: "Caiche toy... derriere ce tapis" (1963, p. 185). Se trata de establecer una de las situaciones clásicas del teatro cómico: el oyente oculto.

se parta de mí, que es él y otro no.[16] *Y sacarle he lo suyo y lo ageno del buche con halagos,*[17] *como él saca el polvo con la almohaça a los cavallos.*

[*Cena* 3.ª]

ARE.—*¿Es mi Sosia, mi secreto* [*amigo*]*?*[18] *¿El que yo me quiero bien sin que él lo sepa? ¿El que desseo conoscer por su buena fama? ¿El fiel a su amo? ¿El buen amigo de sus compañeros? Abraçarte quiero, amor, que agora que te veo creo que ay más virtudes en ti que todos me dezían. Andacá, entremos a assentarnos, que me gozo en mirarte, que me representas la figura del desdichado de Pármeno. Con esto haze oy tan claro día,*[19] *que avías tú de venir a verme. Dime, señor, ¿conosciasme antes de agora?*

SOS.—*Señora, la fama de tu gentileza, de tus gracias y saber, buela tan alto por esta ciudad, que no deves tener en mucho ser de más conoscida que conosciente,*[20] *porque ninguno habla en loor de hermosas que primero no se acuerde de ti que de quantas son.*

[16] *que es él y otro no*: entiéndase 'que es él a quien prefiero y no a otro'.

[17] *sacarle he... del buche*: "*sacar el buche a uno.* fr. fig. y fam. Hacerle desembuchar o decir todo lo que sabe" (*DRAE*).

[18] [*amigo*]: omitido en *J*; corregimos según *F*.

[19] *Con esto haze oy tan claro día...*: entiéndase 'Esta es la razón por la que hace hoy tan claro día; porque tú ibas a venir a verme' — cfr. *IT1506*, p. 228. La entrevista Areúsa-Sosia, en que Areúsa despliega una astucia y un don de palabras dignos de Celestina, es un ejemplo admirable del robusto pero finamente observado talento cómico de quien la escribió.

[20] *más conoscida que conosciente*: según *Coment.*, fol. 198 *r*, n. 6, "quiere dezir que «muchos más te conoscen que tú conoscas a los otros»". Obsérvese que el amor da aun al mozo de caballos de Calisto, sin duda con el propósito de hacer reír a los lectores, la capacidad para dirigirse cortésmente a la que supone ser su dama. *conosciente*: ejemplo del participio de presente que guarda su primitiva fuerza verbal latina.

ELI. (*Aparte*).—*¡O hideputa el pelón,*[21] *y cómo se desasna!*[22] *¡Quién le ve yr al agua con sus cavallos, en cerro,*[23] *y sus piernas de fuera, en sayo; y agora en verse medrado con calças y capa, sálenle alas y lengua!*

ARE.—*Ya me correría con tu razón, si alguno estuviesse delante, en oýrte tanta burla como de mí hazes; pero como todos los hombres traygáys proveýdas essas razones, essas engañosas alabanças, tan comunes para todas, hechas de molde, no me quiero de ti espantar. Pero hágote cierto, Sosia, que no tienes dellas necessidad. Sin que me alabes te amo, y sin que me ganes de nuevo me tienes ganada. Para lo que te embié a rogar que me viesses, son dos cosas, las quales, si más lisonja o engaño en ti conozco, te dexaré de dezir, aunque sean de tu provecho.*

SOS.—*Señora mía, no quiera Dios que yo te haga cautela.*[24] *Muy seguro venía de la gran merced*[25] *que me piensas hazer y hazes. No me sentía digno para descalçarte. Guía tú mi lengua, responde por mí a tus razones, que todo lo avré por rato y firme.*[26]

ARE.—*Amor mío, ya sabes quánto quise a Pármeno y como dizen: "quien bien quiere a Beltrán, a todas sus cosas ama".*[27] *Todos sus amigos me agradavan; el buen servicio de su amo, como a él mismo, me plazía. Donde vía*

[21] *hideputa el pelón*: exclamación denigratoria; *pelón,* 'sin recursos'.

[22] *se desasna*: "desasnar. Hace perder a uno la rudeza... por medio de la enseñanza" (*DRAE*).

[23] *en cerro*: sentado sin montura en el lomo de un caballo.

[24] *te haga cautela*: "cautela. El engaño que uno haze a otro... usando de términos ambiguos y de palabras dudosas y equívocas" (Covarr., p. 321).

[25] *la gran merced*: en el vocabulario del amor cortés 'merced' significaba 'privilegio amoroso' concedido por la dama; podía incluir, como aquí supone el deslumbrado Sosia, la rendición sexual.

[26] *rato y firme*: 'rato' del latín *ratus,* 'ratificado', 'válido'.

[27] *quien bien quiere a Beltrán...*: eco del refrán "Quien bien quiere a Beltrán, bien quiere a su can", citado por Marciales, 1985, II, p. 286, n. 20.

su daño de Calisto, le apartava. Pues como esto assí sea, acordé dezirte, lo uno, que conozcas el amor que te tengo y quánto contigo y con tu visitación siempre me alegrarás, y que en esto no perderás nada; si yo pudiere, antes te verná provecho. Lo otro y segundo, que pues yo pongo mis ojos en ti, y mi amor y querer, avisarte que te guardes de peligros, y más de descobrir tu secreto a ninguno —pues ves quánto daño vino a Pármeno y a Sempronio de lo que supo Celestina[28]*— porque no querría verte morir mal logrado como a tu compañero. Harto me basta aver llorado al uno. Porque has de saber que vino a mí una persona y me dixo que le avías tú descubierto los amores de Calisto y Melibea, y cómo la avía alcançado, y cómo yvas cada noche a le acompañar, y otras muchas cosas que no sabría relatar. Cata, amigo, que no guardar secreto es propia de las mugeres; no de todas, sino de las baxas, y de los niños. Cata que te puede venir gran daño, que para esto te dio Dios dos oýdos, y no más de una lengua, por que sea doblado lo que vieres y oyeres, que no el hablar. Cata no confíes que tu amigo te ha de tener secreto de lo que le dixeres, pues tú no le sabes a ti mismo tener.*[29] *Quando ovieres de yr con tu amo Calisto a casa de aquella señora, no hagas bullicio, no te sienta la tierra,*[30] *que otros me dixeron que yvas cada noche dando bozes como loco de plazer.*

SOS.—*¡O, cómo son sin tiento y personas desacordadas*[31]

[28] *de lo que supo Celestina*: no es nada claro cómo daño vino a los dos criados a causa de lo que supo Celestina. Cita el pasaje Marciales para defender su teoría de un tercer autor para este acto (1985, II, p. 286, n. 22).

[29] *no confíes que tu amigo te ha de tener secreto...*: sentencia seudosenequista: *Quod tacitum esse velis nemini dixeris. Si tibi (ipsi) non imperasti, quomodo ab aliis silentium speras?* (*De moribus*) — véase Fothergill-Payne, 1988, pp. 136 y 164.

[30] *no te sienta la tierra*: "No sentirlo la tierra, no saberlo nadie" (Covarr., p. 961).

[31] *sin tiento y personas desacordadas*: *tiento*: "el floreo del músico de vigüela o de otro instrumento... para tentar... si está templado" (Covarr., 958). *IT1506* no intenta traducir estas metáforas musicales: "O como son persone senza ceruello, senza sen-

las que tales nuevas, señora, te acarrean! Quien te dixo que de mi boca lo havía oýdo, no dize verdad. Los otros, de verme yr con la luna de noche a dar agua a mis cavallos, holgando y aviendo plazer, diziendo cantares por olvidar el trabajo y desechar enojo, y esto antes de las diez,[32] *sospechan mal; y de la sospecha hazen certidumbre, affirman lo que barruntan. Sí que no estava Calísto loco,*[33] *que a tal hora avía de yr a negocio de tanta affrenta sin esperar que repose la gente, que descansen todos en el dulçor del primer sueño. Ni menos avía de yr cada noche,*[34] *que aquel officio no çufre cotidiana visitación. Y si más clara quieres, señora, ver su falsedad, como dizen que toman antes al mentiroso que al que coxquea,*[35] *en un mes no avemos ydo ocho vezes, y dicen los falsarios rebolvedores*[36] *que cada noche.*

ARE.—*Pues por mi vida, amor mío, por que yo los acuse y tome en el lazo del falso testimonio, me dexes en la memoria los días que avéys concertado de salir, y si yerran estaré segura de tu secreto y cierta de su levan-*

---

timento et poca ragione quelli che simile nouelle te portano!" (1973, p. 230).

[32] *antes de las diez*: *IT1506*: "prima che sia meza nocte" (*ibid.*) error que estropea el sentido.

[33] *no estava Calisto loco*: entiéndase *está*; posible ejemplo del 'imperfecto de modestia' o pretérito imperfecto con valor de presente, empleado por Sosia para disminuir algo la fuerza de su sugerencia de que su amo está loco (véase Keniston, 1937, 32.31, pp. 431-2); cfr. *IT1506*: "Non creder, madonna mia, che Calisto sia si pazzo che a simel hora andasse... (1973, p. 230).

[34] *Ni menos avía de yr cada noche*: cfr. el aserto contrario de Melibea en XVI, 2.ª (p. 535). Al terminar su parlamento Sosia precisa: en un mes Calisto ha ido al huerto menos de ocho veces, lo que contradice todo lo que se ha dicho acerca del mes de amores. Así son las ambigüedades de *LC*. ¿Exageraba Melibea, no recuerda bien el necio de Sosia, es descuido del autor, o señala, como quiere Marciales, que este acto no es de la mano de Rojas?

[35] *toman antes al mentiroso...*: versión del refrán "Más aína toman al mentiroso, que al cojo" (Correas, p. 293).

[36] *falsarios rebolvedores*: *falsario*: 'testigo falso' (Covarr., p. 583); *rebolvedor*: el que va, según explica el mismo lexicógrafo, "con chismerías de una parte a otra" y causa "enemistades y quistiones" (p. 897).

tar.[37] *Porque, no siendo su mensaje verdadero, será tu persona segura de peligro y yo sin sobresalto de tu vida. Pues tengo esperança de gozarme contigo largo tiempo.*

SOS.—*Señora, no alarguemos los testigos. Para esta noche en dando el relox las doze está hecho el concierto de su visitación por el huerto. Mañana preguntarás lo que han sabido, de lo qual, si alguno te diere señas, que me tresquilen a mí a cruces.*[38]

ARE.—*¿Y por qué parte, alma mía, por que mejor los pueda contradezir, si anduvieren errados vacilando?*

SOS.—*Por la calle del vicario gordo, a las espaldas de su casa.*

ELI. (*Aparte*).—*¡Tiénente, don handrajoso! ¡No es más menester! ¡Maldito sea el que en manos de tal azemilero se confía! ¡Qué desgoznarse haze el badajo!*[39]

ARE.—*Hermano Sosia, esto hablado basta para que tome cargo de saber tu innocencia y la maldad de tus adversarios. Vete con Dios, que estoy ocupada en otro negocio y me he detenido mucho contigo.*

ELI. (*Aparte*).—*¡O sabia muger! ¡O despidiente propio,*[40] *qual le merece el asno que ha vaziado su secreto tan de ligero!*

SOS.—*Graciosa y suave señora, perdóname si te he enojado con mi tardança. Mientra holgares con mi servicio, jamás hallarás quién tan de grado aventure en él su vida. Y queden los ángeles contigo.*

[37] *levantar*: aquí en el sentido de "atribuir, imputar maliciosamente una cosa falsa" (*DRAE*).

[38] *me tresquilen a mí a cruces*: significa cortarle el pelo desigual y groseramente (*DRAE*). Covarr., p. 377, explica que era una pena impuesta antiguamente por el derecho canónico a los casados dos veces y que se tenía por gran infamia. Añade que fue introducida por los visigodos en España donde cortarle a uno el cabello así señalaba privarle de la nobleza.

[39] *desgoznarse haze el badajo*: *desgoznarse*: aquí en el sentido fig. de 'desquiciarse'. *badajo*: "Al necio que sabe poco llaman badajo, porque es gordo de entendimiento, como el estremo del badajo de la campana" (Covarr., p. 182).

[40] *despidiente propio*: 'despedida merecida'; latinismo (part. activo de *(de)expetere*).

ARE.—*Dios te guíe... ¡Allá yrás, azemilero! ¡Muy ufano vas, por tu vida! Pues, ¡toma para tu ojo,*[41] *vellaco, y perdona que te la doy de espaldas a quien digo!... Hermana, sal acá. ¿Qué te parece quál le embi*[é]*? Assí sé yo tratar los tales, assí salen de mis manos los asnos, apaleados como éste; y los locos, corridos; y los discretos, espantados; y los devotos, alterados; y los castos, encendidos. Pues, prima, aprende, que otra arte es ésta que la de Celestina; aunque ella me tenía por bova, porque me quería yo serlo.*[42] *Y pues ya tenemos deste hecho sabido quanto desseávamos, devemos yr a casa de aquellotro cara de ahorcado que el jueves*[43] *eché, delante de ti, baldonado de mi casa. Y haz tú como que nos quieres hazer amigos y que me rogaste que fuesse a verlo.*

[41] *toma para tu ojo...*: como confirma la segunda parte de la frase, Areúsa, por despecho, salido ya Sosia, hace un gesto obsceno en su dirección, volviéndose de espaldas y levantando sus faldas para revelar la ropa interior, o más.

[42] *ella me tenía por bova porque me quería yo serlo*: frase que sirve para explicar el porqué de la pretendida timidez de Areúsa en el Acto VII. La preocupación por reconciliar la conducta de la ramera en aquel acto con su resolución mandona en otras ocasiones, antes y después, puede considerarse evidencia de la autoría de Rojas.

[43] *el jueves*: es la única ocasión en toda la obra en que se menciona el día de la semana; sin duda debe entenderse en el sentido de 'el otro día'; dar el nombre exacto del día de la semana en que Areúsa echó a Centurio no responde a ningún requisito textual, ni ayuda a establecer ninguna secuencia temporal plausible.

[XVIII] [1]

Argumento del decimooctavo auto

Elicia determina de fazer las amistades entre Areúsa y Centurio por precepto de Areúsa, y van a casa de Centurio, onde ellas le ruegan que aya de vengar las muertes en Calisto y Melibea; el qual lo prometió delante dellas. Y como sea natural a éstos no hazer lo que prometen, escúsase, como en el processo [2] parece.

[*Elicia Centurio Areúsa*]

[*Cena 1.ª*]

ELI. (*Aparte*).—¿*Quién está en su casa?* [3]

[1] Otro acto relegado al Apéndice (supuesto *Tratado de Centurio*, de 'Sanabria') en la edición de Marciales (1985, II, pp. 290-5).

[2] *proceso*: entiéndase 'progreso de la historia'.

[3] *¿Quién está en su casa?*; frase para indicar que Elicia ha entrado en la casa sin llamar, como confirma el parlamento de Centurio. Nótese que la primera parte de esta escena busca sus

CEN.—*Mochacho, corre, verás quién osa entrar sin llamar a la puerta. Torna, torna acá, que ya he visto quién es. No te cubras con el manto, señora; ya no te puedes esconder, que, quando vi adelante entrar a Elicia, vi que no podía traer consigo mala compañía ni nuevas que me pesassen, sino que me avían de dar plazer.*

ARE.—*No entremos, por mi vida, más adentro, que se estiende ya el vellaco, pensando que le vengo a rogar. Que más holgara con la vista de otras*[4] *como él, que con la nuestra. Bolvamos, por Dios, que me fino*[5] *en ver tan mal gesto. ¿Paréscete, hermana, que me traes por buenas estaciones,*[6] *y que es cosa justa venir de bísperas y entrarnos a ver un desuellacaras*[7] *que aý está?*

ELI.—*Torna, por mi amor, no te vayas; si no, en mis manos dexarás el medio manto.*

CEN.—*Tenla, por Dios, señora, tenla. No se te suelte.*

ELI.—*Maravillada estoy, prima, de tu buen seso. ¿Quál hombre ay tan loco y fuera de razón que no huelgue de ser visitado, mayormente de mugeres? Llégate acá, señor Centurio, que en cargo de mi alma, por fuerça haga que te abraçe, que yo pagaré la fruta.*[8]

ARE.—*Mejor lo vea yo en poder de justicia y morir a manos de sus enemigos, que yo tal gozo le dé. ¡Ya, ya he-*

---

efectos cómicos mediante acciones visuales que pertenecen a la tradición escénica.

[4] *otras como él*: así en *J* y en todas las ediciones antiguas y modernas de la *TC* — entiéndase 'otras muchachas de la categoría de él'; confirma *IT1506*: "Piu piacere se haria lui preso con la uista *daltre simile* a lui che con la nostra" (1973, p. 233). Sin embargo, puede sospecharse que *otras* represente un error manuscrito por 'otros como él', que convendría mejor al mal humor de Areúsa.

[5] *me fino*: 'me muero'.

[6] *buenas estaciones*: en sent. fig. 'andar estaciones' significa "dar los pasos convenientes y hacer las diligencias que conducen a los negocios que uno tiene a su cargo" (*DRAE*).

[7] *un desuellacaras*: formación sobre 'desollar', "persona desvergonzada, descarada, de mala vida y costumbres" (*DRAE*). Su primer significado es de barbero que afeita mal (*ibid.*).

[8] *yo pagaré la fruta*: *IT1506* traduce: "io uoglio poi pagare la coletione" (p. 234); aquí debe entenderse en el sent. fig. de 'hacerse responsable'.

cho ha conmigo para quanto biva! Y ¿por quál carga de agua[9] *le tengo de abraçar ni ver a esse enemigo? ¿porque le rogué estotro día que fuesse una jornada de aquí, en que me yva la vida, y dixo de no?*

CEN.—*Mándame tú, señora, cosa que yo sepa hazer, cosa que sea de mi officio. Un desafío con tres juntos, y si más vinieren, que no huya, por tu amor; matar un hombre; cortar una pierna o braço; harpar el gesto*[10] *de alguna que se aya ygualado contigo: estas tales cosas, antes serán hechas que encomendadas. No me pidas que ande camino ni que te dé dinero, que bien sabes que no dura conmigo, que tres saltos daré sin que me cayga blanca. Ninguno da lo que no tiene.*[11] *En una casa bivo qual vees, que rodará el majadero*[12] *por toda ella sin que tropiece. Las alhajas que tengo es el axuar de la frontera:*[13] *un jarro desbocado, un assador sin punta. La cama en que me acuesto está armada sobre aros de broqueles, un rimero de malla rota*[14] *por colchones, una talega de dados*[15] *por almohada. Que, aunque quiero dar collación, no tengo qué empeñar, sino esta capa harpada*[16] *que traygo a cuestas.*

[9] *¿por quál carga de agua...?*: '¿por qué motivo?', locución desusada (*DRAE*). ¿Juego de palabras?; puede sospecharse que se trate de una alusión ofensiva a la potencia sexual del fanfarrón.

[10] *harpar el gesto*: es rajar o cortarle la cara a uno.

[11] *Ninguno da lo que no tiene*: es ejemplo de un refrán (Vallès, 1549, fol. 51 *v*; Correas, p. 338) cuyo origen erudito se remonta al menos hasta el Aristóteles Latinus.

[12] *el majadero*: 'mano de mortero'; "el instrumento con que se maja [en el mortero]" (Covarr., p. 781).

[13] *el axuar de la frontera*: amplificación cómica del refrán "el ajuar de la frontera: dos estacas y una estera" (Covarr., p. 172).

[14] *un rimero de malla rota*: *IT1506* explica que se trata de malla fina que los golpes de la espada de Centurio habrían dejado a sus pies en las luchas duras (1973, p. 234).

[15] *una talega de dados*: era característica de los rufianes la afición incontrolable al juego. *IT1506* (p. 234), traduce como "dadi e carte", sin duda para precisar el sentido en que emplea Centurio la palabra.

[16] *capa harpada*: 'capa arpada', o sea, capa rasgada.

ELI.—*Assí goze, que sus razones me contentan a maravilla. Como un santo está obediente, como ángel te habla, a toda razón se allega. ¿Qué más le pides? Por mi vida, que le hables y pierdas enojo, pues tan de grado se te offresce con su persona.*

CEN.—*¿Offrescer dizes, señora? Yo te juro por el sancto martilogio, de pe a pa, el braço me tiembla de lo que por ella entiendo hazer, que contino pienso cómo la tenga contenta y jamás acierto. La noche passada soñava que hazía armas en un desafío por su servicio, con quatro hombres que ella bien conosce, y maté al uno. Y de los otros que huyeron, el que más sano se libró me dexó a los pies un braço yzquierdo. Pues muy mejor le haré despierto, de día, quando alguno tocare en su chapín.* [17]

ARE.—*Pues aquí te tengo, a tiempo somos. Yo te perdono con condición que me vengues de un cavallero que se llama Calisto, que nos ha enojado a mí y a mi prima.*

CEN.—*¡O, reñiego de la condición! Dime luego si está confessado.*

ARE.—*No seas tú cura de su ánima.*

CEN.—*Pues sea assí; embiémosle a comer al infierno sin confessión.*

ARE.—*Escucha, no atajes mi razón. Esta noche lo tomarás.*

CEN.—*No me digas más, al cabo estoy. Todo el negocio de sus amores sé, y los que por su causa ay muertos, y lo que os tocava a vosotras, por dónde va, y a qué hora, y con quién es. Pero dime, ¿quántos son los que le acompañan?*

ARE.—*Dos moços.*

CEN.—*Pequeña presa es éssa. Poco cevo tiene aý mi espada. Mejor cevara ella en otra parte esta noche, que estava concertada.*

ARE.—*Por escusarte lo hazes. A otro perro con esse hue-*

[17] *chapín*: "Calçado de las mugeres, con tres o quatro corchos... En muchas partes no ponen chapines a una muger hasta el día que se casa" (Covarr., p. 432). Puede sospecharse que aquí se use en sentido obsceno.

sso.[18] *No es para mí essa dilación. Aquí quiero ver si dezir y hazer si comen juntos a tu mesa.*[19]

CEN.—*Si mi espada dixesse lo que haze, tiempo le faltaría para hablar. ¿Quién sino ella puebla los más cimenterios? ¿Quién haze ricos los cirujanos*[20] *desta tierra? ¿Quién da contino qué hazer a los armeros? ¿Quién destroça la malla muy fina? ¿Quién haze riça*[21] *de los broqueles de Barcelona?*[22] *¿Quién revana*[23] *los capacetes de Calatayud*[24] *sino ella? Que los caxquetes de Almazén*[25] *assí los corta como si fuessen hechos de melón. Veynte años ha que me da de comer. Por ella soy temido de hombres y querido de mugeres, sino de ti. Por*

18 *A otro perro con este huesso*: refrán (Santillana, 1980, p. 41); Correas, p. 56, añade la segunda parte: "que éste ya está roído", y explica "lo dice uno para declarar que no se dejará engañar una segunda vez por un truco o historia, etc., que ya se ha intentado emplear a menoscabo suyo".

19 *si dezir y hazer si comen juntos...*: Marciales, 1985, II, p. 292, n. 13, sugiere que el segundo 'si' no es condicional sino el adv. afirmativo 'sí', Es posible, pero ni *IT1506* ni *SAL1570* apoyan su conjetura. ¿Mala lección de un '*se*' manuscrito?

20 *cirujanos*: en el sentido antiguo de "el médico que cura heridas o llagas" (Covarr., p. 424).

21 *hace riça*: en sent. fig. significa "causar gran destrozo y mortandad en una acción de guerra" (*DRAE*).

22 *broqueles de Barcelona*: el broquel era escudo pequeño de madera o corcho, cubierto de piel o tela encerada, con guarnición de hierro y una cazoleta en medio para que la mano pueda empuñar el asa (*DRAE*). Se ve semejante broquel, de forma circular, agassado por Tristán o Sosia en el grabado que, en *J* (fol. h. vij *r*), ilustra el Acto XIX.

23 *revana*: 'rebana'; según Covarr., 'revanar es cortar de cabo a cabo una cosa' (p. 909).

24 *capacetes de Calatayud*: 'bacinetes de Calatayud'; 'capacete', del francés *cabesset*, era armadura de cabeza.

25 *caxquetes de Almazén*: 'casquete' es la pieza de la armadura que cubría y defendía el casco de la cabeza. "Almazén" debe ser alusión a Almazán (prov. de Soria). Marciales (1985, II, p. 293, n. 15) quiere que se lea "caxquetes de •almazén" ('casquetes hechos en serie'), pero su razonamiento no convence. Centurio obviamente está refiriéndose a tres lugares que él relaciona con la buena calidad de las piezas de armadura asociadas con ellos.

ella le dieron Centurio por nombre a mi abuelo, y Centurio se llamó mi padre, y Centurio me llamo yo.

ELI.—*Pues ¿qué hizo el espada por que ganó tu abuelo esse nonbre? Dime, ¿por ventura fue por ella capitán de cient hombres?* [26]

CEN.—*No, pero fue rufián de cient mugeres.*

ARE.—*No curemos de linaje ni hazañas viejas.* [27] *Si has de hazer lo que te digo, sin dilación* [28] *determina, porque nos queremos yr.*

CEN.—*Más desseo ya la noche por tenerte contenta, que tú por verte vengada. Y por que más se haga todo a tu voluntad, escoge qué muerte quieres que le dé. Allí te mostraré un reportorio* [29] *en que ay sietecientas y setenta species* [30] *de muertes; verás quál más te agradare.*

ELI.—*Areúsa, por mi amor, que no se ponga este fecho en manos de tan fiero hombre. Más vale que se quede por hazer que no escandalizar la ciudad, por donde nos venga más daño de lo passado.*

ARE.—*Calla, hermana, díganos alguna que no sea de mucho bullicio.* [31]

CEN.—*Las que agora estos días yo uso y más traygo entre manos son espaldarazos sin sangre, o porradas de pomo de espada, o revés mañoso;* [32] *a otros agujero como har-*

[26] *capitán de cient hombres*: la puta Elicia sabe, pues, que lat. *centurio* en el ejército romano era el oficial que mandaba una *centuria* (cien hombres).

[27] *No curemos de linaje...*: frase ya usada por Areúsa en IX, 2.ª (p. 409); Areúsa, el personaje celestinesco más descomplacido ante la sociedad en que vive, utiliza la confesión de Centurio para criticar otra vez el culto del linaje y de las hazañas de los antepasados.

[28] *dilación*: 'demora'; latinismo (*dilatio*, 'dilación').

[29] *reportorio*: 'catálogo'; latinismo (*repertorium*, 'inventario'). *IT1506* traduce "registro" (1973, p. 236). ¿Deformación cómica?

[30] *species*: 'especies'; sin la *e* inicial en todas las ediciones antiguas; debe considerarse latinismo (*species*).

[31] *alguna que no sea de mucho bullicio*: es decir, 'alguna especie de muerte que haga poco ruido'.

[32] *revés mañoso*: *revés* era "golpe que se da con la espada diagonalmente, partiendo de izquierda a derecha" (*DRAE*); *mañoso* con doble sentido de 'diestro' y 'taimado'.

nero[33] *a puñaladas, tajo*[34] *largo, estoçada temerosa,*[35] *tiro mortal.*[36] *Algún día doy palos por dexar holgar mi espada.*

ELI.—*No passe, por Dios, adelante; déle palos, por que quede castigado y no muerto.*

CEN.—*Juro por el cuerpo santo de la letanía, no es más en mi braço derecho dar palos sin matar que en el sol dexar de dar bueltas al cielo.*

ARE.—*Hermana, no seamos nosotras lastimeras. Haga lo que quisiere, mátele como se le antojare. Llore Melibea como tú has hecho. Dexémosle. Centurio, da buena cuenta de lo encomendado. De qualquier muerte holgaremos. Mira que no se escape sin alguna paga de su yerro.*

CEN.—*Perdónele Dios, si por pies no se me va.*[37] *Muy alegre quedo, señora mía, que se ha ofrecido caso, aunque pequeño, en que conozcas lo que yo sé hazer por tu amor.*

ARE.—*Pues Dios te dé buena manderecha*[38] *y a él te encomiendo, que nos vamos.*

CEN.—*Él te guíe y te dé más paciencia con los tuyos.*

[33] *agujero como harnero*: 'agujereado como criba'; '(h)arnero' es especie de criba.

[34] *tajo*: en la esgrima, "corte que se da con la espada u otra arma blanca, llevando el brazo de derecha a izquierda" (*DRAE*).

[35] *temerosa*: en el sentido de 'aterradora'.

[36] *tiro mortal*: 'golpe mortal', pero teniendo en cuenta el otro significado de *tiro,* "la burla que se haze a alguno maliciosamente, engañándolo" (Covarr., p. 963).

[37] *si por pies no se me va*: 'si no se me escapa, huyéndose'; después de toda la fanfarronería precedente, el taimado Centurio, al terminar sus bravatas, tiene cuidado de insinuar en su parlamento unas palabras veladas que indican al oyente que no hará nada de lo prometido.

[38] *Dios te dé buena manderecha*: frase hecha de la época; *manderecha* = 'mano derecha', o sea, la mano que maneja la espada u otra arma; por extensión 'destreza' en general. Obsérvese el chiste intencional o no intencional de Areúsa al despedir al fanfarrón; el lector ya sabe que Centurio es "manco de la mano del espada" (Acto XV, 2.ª, p. 521).

[*Cena 2.ª*]

CEN. (*Solo*).—*¡Allá yrán estas putas atestadas de razones! Agora quiero pensar cómo me escusaré de lo prometido, de manera que piensen que puse diligencia con ánimo de executar lo dicho, y no negligencia, por no me poner en peligro. Quiérome hazer doliente; pero, ¿qué aprovecha? Que no se apartarán de la demanda quando sane. Pues si digo que* [*fuy*] [39] *allá y que les hize huyr, pedirme han señas de quién eran, y quántos yvan, y en qué lugar los tomé, y qué vestidos llevavan; yo no las sabré dar. ¡Helo todo perdido! Pues, ¿qué consejo tomaré que cumpla con mi seguridad y su demanda? Quiero embiar a llamar a Traso el coxo* [40] *y a sus dos compañeros, y dezirles que, porque yo estoy ocupado esta noche en otro negocio, vaya a dar un repiquete de broquel* [41] *a manera de levada,* [42] *para oxear* [43] *unos garçones,* [44] *que me fue*

[39] [*fuy*]: 'fue' en *J* y algunas otras *TCs* antiguas; corregimos según *F*.

[40] *Traso el coxo*: Thraso es otro nombre de origen terenciano; en el *Eunuchus* es oficial del ejército, de edad madura y figura cómica por su carácter jactancioso y satisfecho de sí mismo; aparte del nombre, muy poco tiene en común el rufián celestinesco con Thraso. Es de notar que, cuando, hacia finales de los actos adicionales, Rojas (si es él) necesita dar nombre a un nuevo personaje, acude en seguida al repertorio terenciano.

[41] *repiquete de broquel*: era el ruido que se hacía golpeando el broquel repetidamente con las hojas o los pomos de las espadas (Cejador, 1913, II, p. 185, n. 3).

[42] *levada*: aquí 'señal de intención agresiva'; explica Covarrubias: "es término de juego de la esgrima, quando el que se va para su contrario, antes de ajustarse con él, tira algunos tajos y reveses al aire, para facilitar el movimiento del braço y entrar en calor" (p. 764).

[43] *oxear*: 'ahuyentar'; de '¡ox!', voz para espantar la caza y las aves domésticas (*DRAE*).

[44] *garçones*: 'garzón'; antiguamente "joven mancebo que lleva vida disoluta con las mujeres" (*DRAE*).

encomendado; que todo esto es passos seguros,[45] *y donde no consiguirán ningún daño, más de fazerlos huyr, y bolverse a dormir.*

[45] *todo esto es passos seguros*: 'todo esto será lance sin riesgo'. *IT1506*: "tutti questi saran passi securi" (1973, p. 237); *Celestine,* 1527, p. 193: "Tout cela sont pas seurs dont me adviendra nul dommaige". Centurio no planea, pues, como tampoco Traso y los suyos, ningún daño a Calisto ni a los suyos, hecho que hay que tener en cuenta al evaluar la caída y muerte de éste.

[*XIX*] [1]

Argumento del decimonono auto

Yendo Calisto con Sosia y Tristán al huerto de Pleberio a visitar a Melibea, que lo estava esperando, y con ella Lucrecia, cuenta Sosia lo que le aconteció con Areúsa. Estando Calisto dentro del huerto con Melibea, viene Traso y otros por mandado de Centurio a complir lo que avía prometido a Areúsa y a Elicia. A los quales sale Sosia; y, oyendo Calisto desde el huerto, onde estava con Melibea, el ruydo que traýan, quiso salir fuera; la qual salida fue causa que sus días peresciessen, porque los tales este don resciben por galardón, y por esto han de saber desamar los amadores. [2]

[1] En las seis ediciones del Quinientos que contienen el *Auto de Traso* (véase *Introducción — Un libro en busca de su ser,* p. 20), dicho Auto está interpolado como el Acto XIX de la *TC*. Por consiguiente, en ellas los Actos XIX-XXI de la obra rojana se numeran XX-XXII.

[2] *han de saber desamar los amadores*: *desamar,* 'no tener amor' (Covarr., p. 454); obsérvese que, por vez única, el autor de los argumentos, con el fin de realzar el supuesto fin moralizador de la obra, se permite comentar el significado de la acción que describe.

[*Sosia Tristán Calisto Melibea Lucrecia*]

[*Cena 1.ª*]

SOS.—*Muy quedo, para que no seamos sentidos, desde aquí al huerto de Pleberio te contaré, hermano Tristán, lo que con Areúsa me ha passado oy, que estoy el más alegre hombre del mundo. Sabrás que ella, por las buenas nuevas que de mí avía oýdo, estava presa de amor y embióme a Elicia,*[3] *rogándome que la visitasse. Y dexando aparte otras razones de buen consejo que passamos, mostró al presente ser tanto mía quanto algún tiempo fue de Pármeno. Rogóme que la visitasse siempre, que ella pensava gozar de mi amor por tiempo. Pero yo te juro, por el peligroso camino en que vamos, hermano, y assí goze de mí, que estuve dos o tres vezes por me arremeter a ella,*[4] *sino que me empachava la vergüença de verla tan hermosa y arreada, y a mí con una capa vieja ratonada. Echava de sí en bulliendo un olor de almizque;*[5] *yo hedía al estiércol que llevava dentro en los çapatos.*[6] *Tenía unas manos como la nieve, que quando las sacava de rato en rato de un guante, parecía que se derramava azahar por casa. Assí por esto, como porque tenía un poco ella de hazer, se quedó mi atrever para otro día. Y aun porque a la primera vista*

[3] *embióme a Elicia*: 'envió a Elicia a mí'; *IT1506*s mandomme Elicia per mezana" (1973, p. 238).

[4] *estuve... por me arremeter a ella*: 'estuve a punto de arremeterle'; *por* con infinitivo para señalar proximidad temporal como *para* en la lengua moderna.

[5] *almizque*: esp. mod. 'almizcle' (véase I, 7.ª, p. 243.

[6] *yo hedía al estiércol...*: la observación de Sosia no cuadra bien con la de Elicia en XVII, 3.ª, donde ella le describe "medrado con calças y capa", es decir, cuidadosamente vestido para su visita a Areúsa.

todas las cosas no son bien tratables, y quanto más se comunican, mejor se entienden en su participación.[7]

TRI.—*Sosia amigo, otro seso más maduro y esperimentado que no el mío era necessario para darte consejo en este negocio; pero lo que con mi tierna edad y mediano natural alcanço, al presente te diré. Esta muger es marcada ramera, según tú me dixiste; quanto con ella te passó has de creer que no caresce de engaño. Sus offrecimientos fueron falsos, y no sé yo a qué fin. Porque amarte por gentilhombre, ¡quántos más terná ella desechados!; si por rico, bien sabe que no tienes más del polvo que se te pega del almohaça;*[8] *si por hombre de linaje, ya sabrá que te llaman Sosia,*[9] *y que a tu padre llamaron Sosia, nascido y criado en una aldea, quebrando terrones con un arado, para lo qual eres tú más dispuesto que para enamorado. Mira, Sosia, y acuérdate bien si te quería sacar algún punto del secreto deste camino que agora vamos, para con* [*lo que*] *supiesse rebolver*[10] *a*

[7] *a la primera vista todas las cosas no son bien tratables...*: sentencia cuya fuente está por identificar; *Coment.* (fol. 207 *r*) la subraya en su texto como digna de atención; *tratables*: latinismo (*tractabilis,* 'manejable'); *comunican*: latinismo (*communicare,* 'tener en común', 'compartir'; *participación*: latinismo del lat. med. *participatio,* 'comunicación'. Entiéndase 'a primera vista no se pueden convenientemente manejar todas las cosas, pero cuanto más se las trata, tanto mejor se entiende cómo relacionarse con ellas'.

[8] *almohaça*: almohaza es "una rascadera de hierro dentada... con que estriegan los cavallos y demás bestias y los rascan, sacándoles el polvo y caspa de la piel y alisando el pelo" (Covarr., p. 100).

[9] *te llaman Sosia*: ya que en la comedia terenciana Sosia es nombre de esclavo o de esclavo manumitido, Tristán, al describirle como de linaje de villanos rústicos, intenta dar al nombre un sentido más apropiado a la escena social castellana.

[10] *para con* [*lo que*] *supiesse rebolver...*: corregimos [*lo que*] de acuerdo con la lección de *F*; *J* y otras ediciones antiguas trasponen *lo* y *que* erróneamente (véase Marciales, 1985, II, p. 302, n. 7); confirma la enmienda *IT1506* que traduce: "et poi come lo hauesse saputo, mettere [in] discordia Calisto et Pleberio..." (1973, p. 239). *rebolver*: en el sentido de 'provocar disgustos entre' o 'enredar a'.

Calisto y Pleberio, de embidia del plazer de Melibea. Cata que la embidia es una incurable enfermedad donde assienta, huésped que fatiga la posada; en lugar de galardón, siempre goza del mal ageno. [11] *Pues si esto es assí, ¡o, cómo te quiere aquella malvada hembra engañar con su alto nombre,* [12] *del qual todas se arrean! Con su vicio ponçoñoso quería condenar el ánima por complir su apetito, rebolver tales casas para contentar su dañada voluntad. ¡O arufianada muger, y con qué blanco pan te dava çaraças!* [13] *Quería vender su cuerpo a trueco de contienda.* [14] *Óyeme, y si assí presumes que sea, ármale trato doble,* [15] *qual yo te diré: que quien engaña al engañador...* [16] *ya me entiendes. Y si sabe mucho la raposa, más el que la toma.* [17] *Contramínale sus malos pensamientos, escala sus ruyndades* [18] *quando más*

[11] *la embidia es una incurable enfermedad...*: la sentencia de Tristán sobre la envidia provoca una nota extensa del Comentador (fol. 207 *r*, n. 2), sin que éste logre establecer la fuente exacta de la cita, que debe ser latina (cfr. el latinismo *fatiga*, 'cansa').

[12] *con su alto nombre*: al parecer, la descripción se aplica a Areúsa, lo que no tiene sentido. *IT1506*, al reconocer esto, traduce: "con sua mala astutia" (1973, p. 240). Es evidente que la alusión de Tristán es a Melibea, no a Areúsa, y que el paje quiere expresar la sospecha de que la ramera haya podido recurrir al nombre de la amante de Calisto para adelantar su truco. Parece que el pasaje sobre la envidia ha sido injerido posteriormente en un texto ya escrito, sin que Rojas haya revisado la frase siguiente para tener en cuenta la interpolación.

[13] *çaraças*: 'zarazas', "una cierta pasta y cevo venenoso y engañoso, con que matan a los animales malinos y perniciosos" (Covarr., p. 395).

[14] *a trueco de contienda*: entiéndase 'a cambio de poder armar una reyerta', intención propia de una "arufianada muger".

[15] *trato doble*: "engaño disfraçado" (Covarr., p. 976).

[16] *quien engaña al engañador...*: refrán: "Quien burla al burlador, cien días gana de perdón" (Santillana, 1980, p. 162).

[17] *si sabe mucho la raposa, más el que la toma*: refrán "Mucho sabe la zorra, pero más el que la toma" (Correas, p. 322).

[18] *Contramínale... escala sus ruyndades*: Tristán convierte a Areúsa en alegórica fortaleza del mal que Sosia ha de atacar.

segura la tengas, y cantarás después en tu establo: "uno piensa el vayo y otro el que lo ensilla".[19]

SOS.—*¡O Tristán, discreto mancebo! Mucho más has dicho que tu edad demanda. Astuta sospecha has remontado, y creo que verdadera. Pero, porque ya llegamos al huerto y nuestro amo se nos acerca, dexemos este cuento, que es muy largo, para otro día.*[20]

[*Cena 2.ª*]

CAL. (*Aparte*).—*Poned, moços, la escala y callad, que me paresce que está hablando mi señora de dentro. Sobiré encima de la pared y en ella estaré escuchando, por ver si oyré*[21] *alguna buena señal de mi amor en absencia.*[22]

MEL.—*Canta más, por mi vida, Lucrecia. Que me huelgo en oýrte, mientra viene aquel señor; y muy passo*[23] *entre estas verduricas, que no nos oyrán los que passaren.*

Claro que el rápido desenlace no da lugar a que este plan se intente. Ni Areúsa ni Elicia volverán a aparecer en la obra.

19 *uno piensa el vayo y otro el que lo ensilla*: refrán (Santillana, 1980, p. 184); Correas explica que *bayo* aquí significa caballo en general (p. 496).

20 *dexemos este cuento... para otro día*: según las teorías de Marciales (véase nuestra *Introducción — Un libro en busca de su ser*, p. 20-21) terminarían aquí, para volver al auténtico texto rojano de la *TC*, los episodios atribuidos por él a la mano del ignoto Sanabria.

21 *si oyré*: 'si oigo'; aunque el empleo del futuro de indicativo dependiente de una partícula condicional era admisible en la lengua antigua (para ejemplos véase García de Diego, 1951, p. 346-7), su uso aquí sin duda fue influido por los dos futuros independientes que lo preceden (*"sobiré" y "estaré"*).

22 *en absencia*: entiéndase 'creyendo ella estar yo ausente'. El resto de la escena 2.ª pasa, pues, con Calisto, montado en la escala, mirando por encima del muro hacia el interior oscurecido del huerto.

23 *muy passo*: 'en voz muy baja'.

LUC.—

¡O quién fuesse la ortelana [24]
de aquestas viciosas [25] *flores,*
por prender cada mañana,
al partir [*de*] *tus amores!* [26]

[24] *¡O quién fuesse la ortelana...*: la canción de Lucrecia y Melibea está formada de dos redondillas octosilábicas; es de pie quebrado la última estrofa (Lida de Malkiel, 1962, p. 428, n. 12). La canción pertenece a la tradición de las *cantigas de amigo,* en las que canta la amada que espera, ansiosa e impaciente, la llegada del amado. La lírica peninsular, al contrario de la lírica provenzal, tenía marcada tendencia a situar la llegada del amado al amanecer, no de noche, pero también admitía las reuniones nocturnas. Aquí las exigencias de la trama obligan a que la canción se refiera a una visita nocturna. Sin embargo, tanto el contenido del tercer verso de la primera estrofa como la primera redondilla de la última estrofa (alusión a la *avorada,* etc.) permiten sospechar que Rojas, no siempre de modo muy atento, haya glosado una canción existente en que la amada efectivamente esperaba la llegada del amado al amanecer. La idea de hacer a Lucrecia, no a Melibea, cantar a solas la primera parte de la canción y después cantarla en dúo con su ama no está exenta de ironía, pues Lucrecia también está enamorada de Calisto. Sobre el asunto, además de la citada nota de Lida de Malkiel, véase Edward M. Wilson, *Entre las jarchas y Cernuda: constantes y variables en la poesía española* (Barcelona, 1977), pp. 65-8 y 85-91.

[25] *viciosas*: 'deleitosas', 'lozanas'; no es cierto cómo un adjetivo derivado del lat. *vitiosus,* pudo adquirir, durante la Edad Media, un significado secundario totalmente opuesto a su significado primario (lat. *vitium*). Nebrija, 1981, cita *luxurio-sus* ('abundante', 'voluptuosa') como primera significación latina (p. 196). Ha habido diversas interpretaciones de lo que quiere decir la primera parte de la redondilla, pero su sentido general parece evidente: las flores son símbolos de los amores de Calisto y Melibea; Lucrecia, ella misma presa de amor del joven caballero, quisiera ser la hortelana —Melibea— que tiene derecho cada mañana a recogerlas después de una noche de amor apasionado.

[26] *partir* [*de*] *tus amores*: *"a tus amores"* en *J* y todas las ediciones españolas. Marciales (1985, II, p. 246, n. 12), al notar que aquí es cuestión de dos amantes que se separan al amanecer, probablemente tiene razón al sustituir *"partir de tus amores"*. Sin embargo, no se puede excluir la posibilidad de que *prender* en el verso tercero deba entenderse en el sentido de 'detener' y que se aluda a la formación de una cadena de flores con que detener al amado cuando se despide al amanecer. La oscuridad de la

Vístanse nuevas colores
los lirios y el açuçena,
derramen frescos olores
quando entre, por estrena.[27]

MEL.—*¡O, quán dulce me es oýrte! De gozo me deshago. No cesses, por mi amor.*

LUC.—

Alegre es la fuente clara
a quien con gran sed la vea;
mas muy más dulce es la cara
de Calisto a Melibea.
Pues aunque más noche sea,
con su vista gozará.
¡O, quando saltar[28] *le vea,*
qué de abraços le dará!

Saltos de gozo infinitos
da el lobo viendo ganado;
con las tetas, los cabritos;
Melibea, con su amado.
Nunca fue más desseado
amado de su amiga,
ni huerto más visitado,
ni noche más sin fatiga.

MEL.—*Quanto dizes, amiga Lucrecia, se me representa delante; todo me parece que lo veo con mis ojos. Procede, que a muy buen son*[29] *lo dizes, y ayudarte he yo.*

---

primera parte de la estrofa puede deberse a que Rojas haya dejado de modificar, para acomodarlos al contexto celestinesco, los versos tradicionales de la canción popular que adoptaba (véase también la nota anterior).

[27] *estrena*: 'dádiva'; pero tal vez se usa aquí con su significado latino (*strena*, 'regalo de buen agüero').

[28] *quando saltar le vea*: entiéndase 'cuando le vea saltar el muro o tapia del huerto'.

[29] *a muy buen son lo dizes*: 'lo cantas muy melodiosamente' ("el son dize cierta correspondencia a la consonancia música", Covarr., p. 944).

LUC. y MEL.—

Dulces árboles sombrosos,
humillaos quando veáys
aquellos ojos graciosos
del que tanto desseáys.
Estrellas que relumbráys,
norte y luzero del día [30]
¿por qué no le despertáys
si duerme mi alegría?

MEL.—*Óyeme tú, por mi vida, que yo quiero cantar sola.*

Papagayos, [31] *ruyseñores,*
que cantáys al alvorada,
llevad nueva a mis amores
cómo espero aquí asentada.
La media noche es passada,
y no viene. [32]
Sabedme si ay otra amada
que lo detiene.

30 *norte y luzero del día*: norte es la estrella polar; *lucero del día* es el planeta Venus, así llamado porque se ve al amanecer.

31 *papagayos*: '¿arrendajos?' (esp. med. 'gayos'). Palabra cuyo sentido aquí es difícil de establecer. Nebrija, 1981, p. 149, atribuye a *papagayo* ("ave conocida") su sentido moderno del lat. *psittacus.* Sin embargo, difícilmente puede creerse, puesto que se trata de un ave de canto melodioso nocturno o matinal, que Melibea aluda al *psittacus,* pájaro de jaula importado de África y del Oriente y estimado por su plumaje brillante y por su capacidad para imitar la voz humana. Explica Covarr. "díxose papagayo por el papo que tiene gayo, que vale tanto como vario en colores y alegre" (p. 851). En la lírica provenzal el ave cuyo canto se oye de noche junto con el del ruiseñor es con frecuencia le *gai* (*garrulus glandarius*). Será tal vez esta ave, no el papagayo de hoy, cuyo nombre el castellano, según una sugerencia de Corominas, tomaba hacia 1251 del occitano *papagai* (*BDELC,* p. 428). Sobre el problema, véase Luciana Stegagno, "O papagaio e a pastora: filtros de hoje para os textos medievais", en *A lição do texto, I, Idade Média* (Lisboa, 1979), pp. 29-66.

32 *La media noche es passada / y no viene; ...*: recuerdo de un *topos* mujeril muy divulgado en la lírica amorosa popular de la época (Lida de Malkiel, 1962, p. 428, n. 12).

[*Cena 3.ª*]

CAL.—*Vencido me tiene el dulçor de tu suave canto. No puedo más suffrir tu penado esperar. ¡O mi señora y mi bien todo! ¿Quál muger podía aver nascida que desprivasse* [33] *tu gran merescimiento? ¡O salteada melodía!* [34] *¡O gozoso rato! ¡O coraçón mío! Y ¿cómo no podiste más tiempo sufrir sin interrumper* [35] *tu gozo y complir el desseo de entrambos?*

MEL.—*¡O sabrosa trayción! ¡O dulce sobresalto!* [36] *¿Es mi señor de mi alma? ¿Es él? No lo puedo creer. ¿Dónde estavas, luziente sol? ¿Dónde me tenías tu claridad escondida? ¿Avía rato que escuchavas? ¿Por qué me dexavas echar palabras sin seso al ayre, con mi ronca boz de cisne?* [37] *Todo se goza este huerto con tu venida.* [38] *Mira la luna quán clara se nos muestra; mira las nuves*

[33] *que desprivasse*: entiéndase 'que oscureciese'; *desprivar* es variante popular de *privar*, 'despojar a uno de una cosa que poseía'.

[34] *salteada melodía*: 'notable melodía'; Rojas aquí usa *saltear* en su sent. fig. de "sorprender el ánimo con una impresión fuerte y viva" (*DRAE*). *IT1506* traduce: "O dolce melodia!" (1973, p. 242).

[35] *interrumper*: 'interrumpir'; así en todas las ediciones antiguas; latinismo (*interrumpere*).

[36] *¡O sabrosa trayción!...*: nuevo ejemplo de la figura retórica llamada *contentio* (antítesis). Para comunicar la situación altamente emocionada del encuentro entre los amantes según los preceptos de la Retórica, Rojas se fía como siempre de cortas frases exclamatorias o interrogativas.

[37] *boz de cisne*: ¿ironía teatral?; como se sabe, el canto del cisne se consideraba desde la Antigüedad como presagio de la muerte del ave.

[38] *Todo se goza este huerto...*: si bien describe Melibea aquí el huerto en forma del *locus amoenus* o jardín ameno tradicional con sus imprescindibles árbol o árboles, fuente o arroyo, y prado tan a gusto de los escritores medievales, la joven dama añade detalles e imágenes no convencionales que acrecientan notablemente el aire lírico y erótico que se respira en el huerto. Éste no es mero fondo para sus amores. Obsérvese que Melibea supone que la naturaleza misma participa también en ellos.

cómo huyen. Oye la corriente agua desta fontezica, quánto más suave murmurio[39] *lleva por entre las frescas yervas. Escucha los altos cipresses, cómo se dan paz unos ramos con otros*[40] *por intercessión*[41] *de un templadico viento que los menea. Mira sus quietas sombras, quán escuras están, y aparejadas para encobrir nuestro deleyte. Lucrecia, ¿qué sientes, amiga? ¿Tórnaste loca de plazer? Déxamele, no me le despedaces,*[42] *no le trabajes*

[39] *quánto más suave murmurio...*: pasaje muy problemático; *J lee "murmurio zurrío"* (la *í* acentuada no está garantizada); *F "murmurio y zurrío"; L* y ciertos otros textos del Quinientos: *murmurío y ruzío*; el texto seguido por el Comentador rezaba *"murmurio e ruido"* (fol. 209 *r*); *IT1506* sólo traduce "murmureo" (1973, p. 242), pero introduce el adverbio *adagio* ('despacio', 'sosegadamente') — "correndo adagio" — en un intento de compensar por la omisión de una palabra que no entiende. Krapp corrige *zurrío* en *su río* (1900, p. 349); Marciales (II, 1985, p. 247, n. 19) acepta la lección *zurrío* de *Ff* (versión métrica de Juan de Sedeño de 1540), asegurando que *zurrío* significa 'susurro', pero sin justificarlo. Esp. mod. *zurrir* y formas relacionadas con él se aplican a sonidos broncos y desapacibles que evidentemente no caben en esta descripción del huerto. Lo más probable es que Rojas, vacilando entre el uso de *murmurio* y *susurro,* añadiese esta última palabra a su Ms después de *murmurio* y, al decidirse definitivamente a favor de *murmurio,* se olvidase de tachar (o tachase mal) *susurro,* causando así un grave probleba textual para los impresores de *LC.*

[40] *se dan paz...*: 'dar paz' es saludar a uno besándole en el rostro en señal de amistad *(DRAE).* Melibea así interpreta como un movimiento erótico el rozar uno contra otro los ramos de los cipreses al menearlos la "templadica" brisa. Según una tradición muy antigua, el ciprés simbolizaba la muerte o el dolor disimulado (véase la valiosa definición en Covarr., pp. 422-3). Es posible que, como nuevo ejemplo de ironía teatral, Rojas quisiese que sus lectores reconocieran en el movimiento de los cipreses del huerto de Pleberio un simbolismo funesto que Melibea no percibe.

[41] *intercession*: 'intervención'; latinismo (*intercessio*).

[42] *no me le despedaces*: en este pasaje Rojas empieza, mediante la introducción de elementos cómicos de tipo sexual, su subversión del ambiente de amor romántico que caracteriza la escena en el huerto hasta este punto. Lucrecia tenía obligación de quitarle a Calisto la armadura. La criada, inflamada por las cantigas amorosas y por las palabras de su ama, se aprovecha de la

sus miembros con tus pesados abraços. Déxame gozar lo que es mío; no me ocupes mi plazer.

CAL.—*Pues, señora y gloria mía, si mi vida quieres, no cesse tu suave canto. No sea de peor condición*[43] *mi presencia, con que te alegras, que mi absencia, que te fatiga.*

MEL.—*¿Qué quieres que cante, amor mío? ¿Cómo cantaré, que tu desseo era el que regía mi son*[44] *y hazía sonar mi canto? Pues, conseguida tu venida, desaparecióse el desseo, destemplóse el tono de mi boz. Y pues tú, señor, eres el dechado de cortesía y buena criança, ¿cómo mandas a mi lengua hablar y no a tus manos que estén quedas? ¿Por qué no olvidas estas mañas? Mándalas estar sossegadas y dexar su enojoso uso y conversación incomportable.*[45] *Cata, ángel mío, que assí como me es agradable tu vista sossegada, me es enojoso tu riguroso trato. Tus honestas burlas me dan plazer, tus deshonestas manos me fatigan quando passan de la razón. Dexa estar mis ropas en su lugar, y si quieres ver si es el hábito de encima de seda o de paño, ¿para qué me tocas en la camisa? Pues cierto es de lienço. Holguemos y burlemos de otros mill modos que yo te mostraré; no me destroces ni maltrates como sueles. ¿Qué provecho te trae dañar mis vestiduras?*

CAL.—*Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas.*[46]

---

ocasión así ofrecida para abrazar ella misma con fogosidad a Calisto.

[43] *No sea de peor condición*: 'no resulte peor la situación que causa...'; 'condición' es latinismo (*condicio,* 'arreglo', 'circunstancias', 'situación').

[44] *mi son*: 'mi melodía'.

[45] *conversación incomportable*: 'trato insoportable': son latinismos *conversación* (*conversatio,* 'trato' e *incomportable* (formación adj. negativa sobre lat. *comportare,* 'juntar').

[46] *el que quiere comer el ave...*: con este grosero dicho popular comenta Calisto de modo cómico pero brutal las toscas realidades sexuales que se ocultan tanto detrás del amor cortés como de la efusión de pasión romántica que el lector acaba de presenciar. Obsérvese el empeño que demuestra Rojas en el parlamento anterior de Melibea por destruir el tono sentimental que do-

LUC. (*Aparte*).—*¡Mala landre me mate si más los escucho! ¿Vida es ésta? ¡Que me esté yo deshaziendo de dentera,*[47] *y ella esquivándose por que la rueguen! Ya, ya, apaziguado es el ruydo: no ovieron menester despartidores.*[48] *Pero también me lo haría yo, si estos necios de sus criados me fablassen entre día; pero esperan que los tengo de yr a buscar.*

MEL.—*¿Señor mío, quieres que mande a Lucrecia traer alguna colación?*

CAL.—*No ay otra colación para mí sino tener tu cuerpo y belleza en mi poder. Comer y bever dondequiera se da por dinero; en cada tiempo se puede aver, y qualquiera lo puede alcançar. Pero lo no vendible, lo que en toda la tierra no ay ygual que en este huerto, ¿cómo mandas que se me passe ningún momento que no goze?*

LUC. (*Aparte*).—*Ya me duele a mí la cabeça de escuchar y no a ellos de hablar, ni los braços de retoçar, ni las bocas de besar. ¡Andar! Ya callan. A tres me parece que va la vencida.*[49]

---

mina la primera parte de la escena del huerto. Téngase también en cuenta que enfrenta a Rojas aquí el problema de que el lector no ha asistido a los muchos encuentros amorosos anteriores entre Calisto y Melibea a que se refiere ésta en su parlamento; por consiguiente, se ve obligado, con cierta falta de verosimilitud, a presentar este encuentro sexual en parte como si fuese el primer contacto carnal de los dos amantes.

47 *deshaziendo de dentera*: 'deshaciéndome de celos'. *Coment.*, fol. 209 *v*, n. 4, se aprovecha de los celos de Lucrecia para citar el juicio de San Isidoro de que "más luxuriosas son las hembras que los varones".

48 *despartidores*: *despartir*, "meterse de por medio de los que riñen, para ponerlos en paz" (Covarr., p. 461).

49 *a tres me parece que va la vencida*: la interpretación del pasaje no está libre de ambigüedad; probablemente debe entenderse 'tres veces han conseguido el coito'. Sin embargo, las palabras de Lucrecia pueden ser eco del refrán "La tercera, buena y valedera" que Correas, (p. 476), asocia con "tiros y caídas de luchas", porque el tercer tiro certero (o en el caso de un partido de lucha, la tercera caída), daba la victoria al adversario, explicación que permitiría interpretar la frase como 'al tercer intento les ha salido bien'.

CAL.—*Jamás querría, señora, que amanesciesse, según la gloria y descanso que mi sentido recibe de la noble conversación de* [50] *tus delicados miembros.*

MEL.—*Señor, yo soy la que gozo, yo la que gano; tú, señor, el que me hazes con tu visitación incomparable merced.* [51]

SOS. (*Aparte. Afuera*).—*¿Assí, vellacos, rufianes, veníades a asombrar a los que no os temen? Pues yo juro que si esperárades, que yo os hiziera yr como merecíades.*

[*Cena 4.ª*]

CAL.—*Señora, Sosia es aquel que da bozes. Déxame yr a valerle.* [52] *No le maten, que no está sino un pajezico con él. Dame presto mi capa, que está debaxo de ti.*

[50] *conversación de*: 'contacto con'; latinismo (*conversatio*, 'uso repetido de algo', 'trato').

[51] *incomparable merced*: vuelta al vocabulario del amor cortés, pero enrevesado: aquí es la amada quien agradece al amante la "merced" que acaba de concederle.

[52] *Déxame yr a valerle*: el motivo del desenlace fatal que, según la *TC*, ahora empieza, no está exento de ambigüedad. La interpretación más obvia es que Calisto, al pensar que Sosia y Tristán están en peligro, se acuerda con inesperada prontitud de sus deberes de señor, abandonando sin más a su amada y precipitándose a la defensa de sus criados sin aun tomar el tiempo para armarse. Es la única vez en toda la obra en que Calisto desempeña un papel abnegado. En realidad no estaban en peligro los criados ni querían el rufián Traso ni sus compañeros hacer más que levantar un ruido en la calle sin causar daño a nadie. Hay doble ironía porque la venganza de Areúsa se cumple a pesar del fallo del plan urdido por ella para llevarla a cabo. Pero queda una duda acerca de todo esto. Ya hemos visto antes a Calisto (Acto XIV, 7.ª, p. 506), agotado sexualmente por la actividad de la noche anterior, hacerse pasajeramente consciente de su deber de vengar la muerte de Sempronio y Pármeno. ¿Será que responde a las voces de Sosia con tanto ardor, no por motivos generosos sino porque, ya ampliamente satisfecho por el momento su apetito amoroso, ve en ellas un pretexto para escaparse un rato de los abrazos entusiastas de Melibea?

MEL.—¡O desconsolada de mí! ¿Qué es esto? ¿Qué puede ser tan áspero contescimiento como oygo? Ayúdame a sobir, Lucrecia, por estas paredes. Veré mi dolor. Si no, hundiré con alaridos la casa de mi padre. ¡Mi bien y plazer, todo es ydo en humo! ¡Mi alegría es perdida! ¡Consumióse mi gloria!

LUC.—Tristán, ¿qué dizes, mi amor? ¿Qué es esso que lloras tan sin mesura?

TRI. (*Afuera*).—¡Lloro mi gran mal, lloro mis muchos dolores! Cayó mi señor Calisto del escala y es muerto. Su cabeça está en tres partes.[61] Sin confessión pereció. Díselo a la triste y nueva amiga,[62] que no espere más su penado amor. Toma tú, Sosia, dessos pies. Llevemos el cuerpo de nuestro querido amo donde no padezca su honrra detrimento,[63] aunque sea muerto en este lugar. Vaya con nosotros llanto; acompáñenos soledad; síganos desconsuelo; [vístanos] tristeza; cúbranos luto y dolorosa xerga.[64]

MEL.—¡O la más de las tristes triste! ¡Tan tarde alcançado[65] el plazer, tan presto venido el dolor.

[61] *su cabeça está en tres partes*: desde luego, no hay que tomar esta frase en sentido literal; recurre Rojas a la figura retórica llamada *superlatio* (hipérbole o exageración de la verdad) para dar una sacudida a la sensibilidad de sus lectores. Según explica Quintiliano (*Institutio oratoria,* VIII, vi), la hipérbole "miente sin ningún intento de engañar". Ningún lector supondría que la caída hubiese de veras hecho que la cabeza de Calisto se hendiese en tres partes.

[62] *nueva amiga*: es decir, Melibea; debiera haberse modificado por inoportuno el adj. en la versión de 21 actos.

[63] *detrimento*: 'quebranto'; latinismo (*detrimentum,* 'pérdida', 'daño').

[64] *Vaya con nosotros llanto... dolorosa xerga*: nuevo recurso a la figura llamada *interpretatio;* se usan palabras diferentes pero que expresan el mismo pensamiento o un pensamiento sinónimo.

[*vístanos*]: en *A, C* y *D* "visítenos", lectura posible; sin embargo, parece más probable la sustitución encontrada en *J* y las demás *TCs.* *dolorosa xerga*: *jerga,* por ser tela gruesa y tosca, se vestía como señal de luto.

[65] *tan tarde alcançado*: así en *A, C* y *D;* en las *TCs* se sustituye "tan poco tiempo posseýdo" para tener en cuenta el mes de deleites.

LUC.—Señora, no rasgues tu cara ni meses tus cabellos. ¡Agora en plazer, agora en tristeza! ¿Qué planeta hovo que tan presto contrarió su operación?[66] ¿Qué poco coraçón es éste? Levanta, por Dios. No seas hallada de tu padre en tan sospechoso lugar, que serás sentida. Señora, señora, ¿no me oyes? No te amortezcas, por Dios. Ten esfuerço para sofrir la pena, pues toviste osadía para el plazer.

MEL.—¿Oyes lo que aquellos moços van hablando? ¿Oyes sus tristes cantares? ¡Rezando llevan con responso[67] mi bien todo! ¡Muerta llevan mi alegría! No es tiempo de yo vivir.[68] ¿Cómo no gozé más del gozo?[69] ¿Cómo tuve en tan poco la gloria que entre mis manos tove? ¡O ingratos mortales, jamás conoscés vuestros bienes sino quando dellos caresçéys![70]

[66] *contrarió su operación*: entiéndase 'empezó a operar en sentido contrario'; alusión a la influencia favorable o desfavorable de los planetas en los asuntos humanos; puesto que, según la astrología, eran inmutables las influencias atribuibles a cada planeta, Lucrecia se sorprende y se pregunta cuál astro habrá podido reemplazar su influencia favorable a los amantes por una tan hostil. *operación*: latinismo (lat. med. *operatio*, 'modo de funcionar').

[67] *responso*: "Responsorio que, separado del rezo, se dice por los difuntos" (*DRAE*). *SAL1570* y varias ediciones posteriores suprimen la alusión a los cantares, rezos y responsos de Tristán y Sosia, sin duda porque en la época tridentina parecía impropio que los dos jóvenes criados anduviesen cantando semejante materia al conducir el cadáver de Calisto por las calles.

[68] *de yo vivir*: entiéndase 'para que siga viviendo yo'; infinitivo con pronombre precedente que actúa de sujeto personal — construcción que se usa a veces en *LC;* según Criado de Val, 1955, p. 83, sólo se hallan ejemplos de su uso a partir del Acto II.

[69] *¿Cómo no gozé más del gozo?*: *gozé... gozo;* nuevo ejemplo de la figura *adnominatio* — aquí repetición de palabras con el mismo radical pero con terminaciones distintas; véase también XXI, p. 594, n. 6.

[70] *¡O ingratos mortales! ¡Jamás conocés vuestros bienes...!* como señala Deyermond (1961, p. 58), se trata de un préstamo de Petrarca, 1496, *De remediis,* I, 4, A 2-3 (fol. a [6] *r*): *Ingratissimi mortales bona uestra uix aliter quam perdendo cognoscitis.* Es el único préstamo tomado de Petrarca en el Acto XIX. El dicho no aparece en el Índice; se toma del diálogo titulado *De sanitate*

LUC.—¡Abívate, abiva! Que mayor mengua será hallarte en el huerto, que plazer sentiste con la venida, ni pena con ver que es muerto. Entremos en la cámara; acostarte as. Llamaré a tu padre y fingiremos otro mal, pues éste no es para se poder encobrir.

---

restituta (*Sobre la salud recobrada*) que no tiene nada que ver con el contexto rojano. Es otro de los casos de un préstamo petrarquesco en *LC* que hace pensar en la posibilidad de que, además del Indice, Rojas dispusiera de un florilegio particular suyo que incluía otras *sententiae* extraídas de las obras latinas de Petrarca.

[XX] [1]

Argumento del veynteno auto

Lucrecia llama a la puerta de la cámara de Pleberio. Pregúntale Pleberio lo que quiere. Lucrecia le da priessa que vaya a ver [a] su hija Melibea. Levantado Pleberio, va a la cámara de Melibea. Consuélala preguntando qué mal tiene. Finge Melibea dolor de coraçón. Embía Melibea a su padre por algunos estrumentos [2] músicos. Sube ella y Lucrecia en una torre. Embía de sí a Lucrecia. Cierra tras ella la puerta. Llégase su padre al pie de la torre. Descúbrele Melibea todo el negocio que havía passado. En fin, déxase caer de la torre abaxo.

[PLEBERIO LUCRECIA MELIBEA]

[Cena 1.ª]

PLE.—¿Qué quieres, Lucrecia? ¿Qué quieres tan presurosa? ¿Qué pides con tanta importunidad y poco so-

[1] Acto XV de *A, C* y *D*.
[2] *estrumentos*: "instrumentos" en *D, J* y demás *TCs*.

siego? ¿Qué es lo que mi hija ha sentido? ¿Qué mal tan arrebatado puede ser, que no aya yo tiempo de me vestir, ni me des aun espacio a me levantar?

LUC.—Señor, apresúrate mucho si la quieres ver viva; que ni su mal conozco, de fuerte, ni a ella ya, de desfigurada.

PLE.—[3] *Vamos presto, anda allá; entra adelante; alça essa antepuerta*[4] *y abre bien essa ventana, por que le pueda ver el gesto con claridad.* ¿Qué es esto, hija mía? ¿Qué dolor y sentimiento es el tuyo? ¿Qué novedad es ésta? ¿Qué poco esfuerço es éste? Mírame, que soy tu padre. Fabla comigo, cuéntame la causa de tu arrebatada pena. ¿Qué has? ¿Qué sientes? ¿Qué quieres?[5] Háblame; mírame; dime la razón de tu dolor, por que sea presto remediado. No quieras embiarme con triste postrimería[6] al sepulcro. Ya sabes que no tengo otro bien sino a ti. Abre essos alegres ojos y mírame.

MEL.—¡Ay, dolor!

PLE.—¿Qué dolor puede ser que yguale con ver yo el tuyo? Tu madre está sin seso en oýr tu mal.[7] No pudo venir a verte, de turbada. Esfuerça tu fuerça,[8] abiva tu coraçón, arréziate de manera que puedas tú comigo yr

[3] *Vamos presto... con claridad*: la adición, como con frecuencia ocurre, aquí sirve para introducir acotaciones descriptivas que disminuyen el dramatismo escueto del texto original.

[4] *antepuerta*: "El repostero o paño que se pone delante de la puerta, assí por el abrigo como por la decencia y recato que los de fuera no vean lo que se haze dentro del aposento" (Covarr., p. 124).

[5] *Fabla comigo... ¿Qué quieres?*: pasaje omitido por error en *F, J* y demás *TCs.*

[6] *postrimería*: los últimos años de la vida.

[7] *Tu madre está sin seso...*: a primera vista, bastante contradictorio parece el carácter de Alisa en *LC.* Descrita por su hija como mujer briosa e impaciente, y comportándose así en el Acto XVI, 1.ª, aquí se desmaya con ansiedad sin saber ni siquiera de qué tipo de enfermedad sufre Melibea. ¿Será que el lector debe entender que Alisa tiene mala conciencia al recordar que fue ella quien dejó a Celestina sola con Melibea en el Acto IV?

[8] *Esfuerça tu fuerça*: nuevo ejemplo de *adnominatio.*

a visitar a ella. Dime, ánima mía, la causa de tu sentimiento.

MEL.—¡Pereció mi remedio!

PLE.—Hija, mi bien amada y querida del viejo padre, por Dios, no te ponga desesperación [9] el cruel tormento desta tu enfermedad y passión; que a los flacos coraçones el dolor los arguye. [10] Si tú me cuentas tu mal, luego será remediado; que ni faltarán medicinas, ni médicos, ni sirvientes para buscar tu salud, agora consista en yervas, o en piedras, o en palabras, o esté secreta en cuerpos de animales. [11] Pues no me fatigues más, no me atormentes, no me hagas salir de mi seso y dime qué sientes.

MEL.—¡Una mortal llaga en medio del coraçón, que no me consiente hablar! No es ygual a los otros males; menester es sacarle para ser curada, que está en lo más secreto dél.

PLE.—Temprano cobraste los sentimientos de la vegez. La mocedad toda suele ser plazer y alegría, enemiga de enojo. Levántate de aý. Vamos a ver los frescos ayres de la ribera; alegrarte has con tu madre; descansará tu pena. Cata, si huyes de plazer, no ay cosa más contraria a tu mal.

MEL.—Vamos donde mandares. Subamos, señor, al açotea alta, por que desde allí goze de la deleytosa vista de los navíos; [12] por ventura afloxará algo mi congoxa.

[9] *desesperación*: posible juego de palabras irónico; además de significar pérdida total de la esperanza en general, desesperación, como nos recuerda Covarr., p. 458, también, cuando llevaba a uno a suicidarse por despecho, significaba pecado contra el Espíritu Santo —pecado que está Melibea a punto de cometer.

[10] *a los flacos coraçones el dolor los arguye*: *sententia* que recuerda, probablemente por medio de un florilegio, a Virgilio, *Eneida*, IV, 13: *Degeneros animos timor arguit.* *arguye* en el sentido latino de 'dar a conocer' (*arguere*).

[11] *agora consista en yervas...*: alude Pleberio al empleo por parte de la medicina antigua de objetos naturales y ensalmos que, según observa el Comentador (fol. 212, *r* n. 3), tienen virtud potencial para curar enfermedades.

[12] *la deleytosa vista de los navíos*: frase que ha causado mu-

PLE.—Subamos, y Lucrecia con nosotros.

MEL.—Mas, si a ti plazerá, padre mío, mand[a] traer algún instrumento de cuerdas con que se sufra [13] mi dolor, o tañiendo, o cantando, de manera que, aunque aquexe por una parte la fuerça de su acidente, [14] mitigarlo han por otra los dulces sones y alegre armonía.

PLE.—Esso, hija mía, luego es fecho. Yo lo voy [*a mandar*] aparejar. [15]

MEL.—Lucrecia, amiga mía, muy alto es esto. Ya me pesa por dexar la compañía de mi padre. Baxa a él y dile que se pare al pie desta torre, que le quiero dezir una palabra que se me olvidó que fablasse a mi madre.

LUC.—Ya voy, señora.

---

chos problemas a los que quieren localizar la acción de *LC* en una determinada ciudad castellana. *navío*, al igual que *nave* y *nao*, significaba siempre "bajel grande de alto borde" (Covarr., pp. 825), es decir, el buque mercante de la época. Al tomar en sentido literal la frase, tendríamos, pues, que suponer que la ciudad anónima de *LC* es importante puerto de mar situado en un río navegable, condiciones sólo satisfechas por Sevilla y que nada tienen que ver con el Tormes y Salamanca. Se refiere otra vez a los navíos en el monólogo final de Pleberio ("¿Para quién fabriqué navíos?", Acto XXI, p. 596). Sin embargo, no hay otras sugerencias en toda la obra que permitan relacionar la acción de *LC* con Sevilla u otro puerto de mar. Es posible que ambas alusiones fuesen sugeridas por el recuerdo de un pasaje del *De remediis* (I, 90); sobre el asunto véase Deyermond, 1961, p. 60. Tampoco puede excluirse la posibilidad de que estemos ante una alusión destinada precisamente a despistar a los lectores contemporáneos quienes habían hasta ahora identificado "la ciudad" con Salamanca.

13 *se sufra*: 'se aguante'.

14 *su acidente*: en la música, desviación abrupta de la tonalidad regente, pero hay juego de palabras con el latinismo 'accidente' (*accidens*, 'infortunio', 'desgracia').

15 *aparejar*: así en *A, C* y *D;* en *J* y demás *TCs* se añade "*mandar*" ("*lo voy a mandar aparejar*") sin duda porque parecía indecorosa la sugerencia del texto de la *Comedia* de que el noble Pleberio fuera él mismo a buscar en su propio palacio el instrumento pedido por Melibea; ella misma había pedido a su padre que mandase traer dicho instrumento.

[Cena 2.ª]

MEL.—De todos soy dexada; bien se ha adereçado la manera de mi morir. Algún alivio siento en ver que tan presto seremos juntos yo y aquel mi querido y amado Calisto. Quiero cerrar la puerta, por que ninguno suba a me estorvar mi muerte. No me impidan la partida, no me atajen el camino por el qual, en breve tiempo, podré visitar en este día al que me visitó la passada noche. Todo se ha hecho a mi voluntad. Buen tiempo terné para contar a Pleberio, mi señor, la causa de mi ya acordado fin. Gran sinrazón hago a su canas, gran ofensa a su vegez, gran fatiga le acarreo con mi falta, en gran soledad le dexo. [16] *Y caso que por mi morir a mis queridos padres sus días se diminuyessen, ¿quién dubda que no aya avido otros más crueles contra sus padres? Bursia, rey de Bitinia,* [17] *sin ninguna razón, no*

[16] *Y caso que por mi morir... remedarlos en lo que mal hizieron*: esta larguísima interpolación nombrando a personajes de la Antigüedad que mataron a padres, madres, o hermanos y hermanas es básicamente una traducción, algo recortada pero palabra por palabra, de un pasaje de Petrarca, 1496, *De remediis,* I, 52, B 7-22 (fols. [d 6] *v*-e[1] *r*) que debió Rojas haber buscado en el texto propio de esa obra — véase Deyermond, 1961, pp. 67-8. La interpolación otra vez destruye el movimiento dramático del monólogo original pero, además de recordar al lector una nutrida serie de *exempla* de personajes famosos de la Antigüedad que mataron a sus parientes cercanos, sirve para subrayar un elemento nuevo que hace más simpático el carácter de Melibea: la lucha angustiosa interior que resulta cuando piensa en la pena que su suicidio va a infligir a sus padres. Notablemente ausente del soliloquio entero (y del lamento subsiguiente de Pleberio), es cualquier alusión doctrinal (de origen cristiano o pagano) al tema del suicidio.

[17] *Bursia, rey de Bitinia*: cfr. Petrarca (*loc. cit.*): *Nicomedes Prusiam Bithyniae regem*: *suum patrem... uita privavit.* La errata "Bursia", ocurre en todas las ediciones tempranas de la *TC. Coment.* dedica varios folios (212 *v* a 216 *r*) a explicar las alusiones históricas mencionadas en la interpolación petrarquesca. Se verá que el texto, al hacer a Prusia no el asesinado sino el asesino, interpreta mal el latín de Petrarca.

aquexándole pena como a mí, mató su propio padre; Tolomeo, rey de Egypto, a su padre y madre y hermanos y muger, por gozar de una manceba; Orestes, a su madre Clitenestra.[18] *El cruel emperador Nero, a su madre Agripina, por solo su plazer, hizo matar. Éstos son dignos de culpa, éstos son verdaderos patricidas,*[19] *que no yo, que con mi pena, con mi muerte, purgo la culpa que de su dolor se me puede poner. Otros muchos crueles ovo que mataron hijos y hermanos, debaxo de cuyos yerros el mío no paresceră grande. Philipo, rey de Macedonia;*[20] *Herodes, rey de Judea; Constantino,*[21] *emperador de Roma; Laodice, reyna de Capadocia,*[22] *y Medea, la nigromantesa.*[23] *Todos éstos mataron hijos queridos y amados, sin ninguna razón, quedando sus personas a salvo. Finalmente, me ocurre aquella gran crueldad de Phrates, rey de los parthos, que, por que no quedasse sucesor después dél, mató a Orode*[s], *su viejo padre, y a su único hijo y treynta hermanos suyos.*

18 *Clitenestra*: 'Clitemnestra'; lección de *G*; *F* y *J* ofrecen "Clistenestra". Mató a su esposo Agamenón a la vuelta de éste de Troya, lo que motivó su propia muerte a manos de su hijo Orestes.

19 *patricidas*: así en *J* y *M*; *F* y otras ediciones antiguas tienden a preferir la forma mod. 'parricida': "el que mata a su padre, madre, a algún otro individuo de su familia o a un conciudadano suyo" (*DELE*): latinismo (*parricida/patricida*).

20 *Philipo, rey de Macedonia*: alusión a Felipe V, rey de Macedonia (238-179 a.C.), quien ejecutó a su propio hijo por el supuesto crimen de alta traición.

21 *Constantino*: según Petrarca (*loc. cit.*): *...unum quoque Crispum filium interemit.*

22 *Laodice...*: hizo matar con ponzoña a su marido Antioco por haberla abandonado para casarse con Berenice, hija de Tolomeo, rey de Egipto. Mató también a Berenice y a algunos de sus hijos.

23 *Medea...*: Petrarca se limita a decir: *Nota omnibus Medea,* sin otra explicación. Para sus lectores castellanos Rojas se cree con obligación de mencionar la característica más conocida de la famosa maga mitológica. *nigromantesa,* 'nigromante' o 'nigromántica'; la forma femenina en *-esa* (siglo xv) no sobrevivió. Etimológicamente 'nigromancia' significaba 'adivinación por medio de hacer hablar a los muertos', pero se usaba con frecuencia con relación a la magia negra en general.

Éstos fueron delictos dignos de culpable culpa;[24] *que, guardando sus personas de peligro, matavan sus mayores y descendientes y hermanos. Verdad es que, aunque todo esto assí sea, no avía de remedarlos en lo que mal hizieron;* pero no es más en mi mano. Tú, Señor,[25] que de mi habla eres testigo, ves mi poco poder, ves quán cativa tengo mi libertad, quán presos mis sentidos de tan poderoso amor del muerto cavallero que priva al que tengo con los vivos padres.

[Cena 3.ª]

PLE.—Hija mía, Melibea, ¿qué hazes sola? ¿Qué es tu voluntad dezirme? ¿Quieres que suba allá?

MEL.—Padre mío, no pugnes ni trabajes por venir adonde yo estó, que estorvaras la presente habla que te quiero fazer. Lastimado serás brevemente con la muerte de tu única fija. Mi fin es llegado,[26] llegado es mi descanso y tu passión, llegado es mi alivio y tu pena, llegada es mi acompañada hora[27] y tu tiempo de soledad.

[24] *culpable culpa*: nuevo ejemplo de *adnominatio.*

[25] *Tú, Señor...*: una característica de este monólogo de Melibea es que la desesperada muchacha supone aceptables a Dios no sólo sus amores ilícitos con Calisto, sino el pecado mortal que está a punto de cometer. Recuérdese que Calisto tampoco había encontrado inconveniente en pedir la ayuda divina para que prosperasen sus amores. Las explicaciones que dirige Melibea al Señor son, tal vez, más ambiguas de lo que ella supone. Al observar, "ves quán cativa tengo mi libertad", ella cree que está hablando de la fuerza de la pasión amorosa que le ha cautivado; el lector, en cambio, si todavía se acuerda de la *philocaptio* de que la joven ha sido víctima, interpretará de otra forma el cautiverio del libre albedrío de Melibea.

[26] *Mi fin es llegado...*: la repetición de *llegado/a,* colocándolo al principio de una serie de cláusulas, es un ejemplo de la figura retórica llamada *repetitio.* Los manuales de retórica la recomendaban por su hermosura, gravedad, y viveza en las amplificaciones (*Ad Herennium,* IV, xiii, 19). Aquí va asociada con la figura *contentio* (antítesis) —"mi descanso... tu pasión... mi alivio... tu pena", etc.

[27] *acompañada hora*: porque cree que, muerta, va a volver a hallarse en la compañía de Calisto.

No havrás, honrrado padre, menester instrumentos para aplacar mi dolor, sino campanas para sepultar mi cuerpo. Si me escuchas sin lágrimas, oyrás la causa desesperada de mi forçada y alegre partida. No la interrumpas con lloro ni palabras, si no, quedarás más quexoso en no saber por qué me mato, que doloroso por verme muerta. Ninguna cosa me preguntes ni respondas más de lo que de mi grado dezirte quisiere, porque, quando el coraçón está embargado de passión, están cerrados los oýdos al consejo, y en tal tiempo las frutuosas palabras, en lugar de amansar, acrecientan la saña. [28] Oye, padre viejo, mis últimas palabras, y si, como yo espero, las recibes, no culparás mi yerro. Bien vees y oyes este triste y doloroso sentimiento que toda la cibdad haze. Bien [*oyes*] [29] este clamor de campanas, este alarido de gentes, este aullido de canes, este grande estrépito de armas. [30] De todo esto fuy yo la causa. Yo cobrí de luto y xergas en este día quasi la mayor parte de la cibdadana cavallería, yo dexé oy muchos sirvientes descubiertos de señor, yo quité muchas raciones y limosnas a pobres y envergonçantes. [31] Yo fuy ocasión que los muer-

[28] *quando el coraçón está embargado ...acrecientan la saña*: sentencia que repite palabra por palabra una que se encuentra en la *Cárcel de amor* (1972, p. 132), respuesta del rey al pedido del cardenal de que perdonase a Laureola. Tal literalidad hace sospechar que, en lugar de haber retenido la cita en la memoria, Rojas la hubiese copiado anteriormente en su florilegio particular al leer la obra de Diego de San Pedro. *frutuosas*: 'útiles'; esp. antig.: 'que da fruto o utilidad' (*DRAE*) —semicultismo (*fructuosus*).

[29] [*oyes*]: sustitución en las *TCs* por el "vees" de *A, C* y *D* porque se trata ahora sólo de una serie de sonidos.

[30] *estrépito de armas*: señal de duelo caballeresco; explica *Coment.* que antiguamente, al morir un personaje importante, "en cada calle o encruzijada quebraban armas y escudos en significación del gran dolor... agora en nuestros tiempos no se usa" (fol. 216 *v*, n. 15).

[31] *Yo cobrí de luto...*: ya muerto Calisto, se descubre al lector, por vez primera, mediante este discurso *in extremis* de Melibea, algo de la vida y reputación cotidianas del joven caballero fuera de los estrechos límites informativos que la trama permitía a su

tos toviessen compañía del más acabado hombre que en gracia nasció; yo quité a los vivos el dechado de gentileza, de invenciones galanas, de atavíos y bordaduras,[32] de habla, de andar, de cortesía, de virtud.[33] Yo fuy causa que la tierra goze sin tiempo el más noble cuerpo y más fresca juventud que al mundo era en nuestra edad criada. Y porque estarás espantado con el son[34] de mis no acostumbrados delitos, te quiero más aclarar el hecho. Muchos días son passados, padre mío, que penava por mi amor un cavallero que se llamava Calisto, el qual tú bien conociste.[35] Conosciste assí mismo sus padres y claro linaje. Sus virtudes y bondad a todos eran manifiestas. Era tanta su pena de amor y tan poco el lugar para hablarme que descubrió su passión a una astuta y sagaz muger, que llamavan Celestina. La qual, de su parte venida a mí, sacó mi secreto amor de mi pecho. Descobr[*í*] a ella lo que a mi querida madre encubría. Tovo manera como ganó mi querer;[36] ordenó cómo su desseo [de Calisto][37] y el

---

respecto mientras vivía. *envergonçantes*: lo mismo que vergonzante: "aplícase regularmente al que pide limosna con cierto disimulo o encubriéndose" (*DRAE*).

32 *bordaduras*: 'telas bordadas'.

33 *de virtud*: la desequilibrada muchacha no vacila en ver a su seductor como ejemplo de virtud. Pero ¿se oculta en esta descripción irónica una sátira del frívolo modo de vivir de la clase caballeresca?

34 *son*: aquí en el sentido fig. de 'noticia'.

35 *el qual tú bien conosciste*: fiel a su método de dar a conocer detalles de la biografía de sus personajes poco a poco a lo largo de la acción, es sólo hacia el final de la obra cuando Rojas comunica a sus oyentes el importantísimo dato de que Calisto y Pleberio (y los padres de aquél) se conocían, lo que añade una dimensión enteramente nueva a las circunstancias de la seducción de Melibea.

36 *Tovo manera como ganó mi querer*: la vaguedad de la frase permite la interpretación de que Melibea se ha dado cuenta de que hubo algo raro relativo a su rendición a la vieja.

37 [*de Calisto*]: falta en todas las ediciones españolas; sin embargo, debe aceptarse la enmienda sugerida por Marciales (1985, II, p. 258, n. 25); cfr. *IT1506*: "dette ordine come el desiderio de Calisto et mio hauesse effecto" (1973, p. 251).

mío hoviessen efeto. Si él mucho me amava, no vivía engañado. Concertó el triste concierto [38] de la dulce y desdichada execución de su voluntad. Vencida de su amor, dile entrada en tu casa. Quebrantó con escalas las paredes de tu huerto; quebrantó mi propósito. Perdí mi virginidad. *Del qual deleytoso yerro de amor gozamos quasi un mes. Y como esta passada noche viniesse, según era acostumbrado,* [39] a la buelta de su venida, como de la Fortuna mudable estoviese dispuesto y ordenado, según su desordenada costumbre, [40] como las paredes eran altas, la noche escura, la escala delgada, los sirvientes que traýa no diestros en aquel género de servicio, *y él baxava pressuroso a ver un ruydo que con sus criados sonava en la calle, con el gran ímpetu que levava,* [41] no vido bien los passos. Puso el pie en vazío y cayó, y de la triste caýda sus más escondidos sesos quedaron repartidos por las piedras y paredes. Cortaron las hadas sus hilos, cortáronle sin confessión su vida, cortaron mi esperança, cortaron mi gloria, cortaron mi compañía. [42] Pues, ¡qué crueldad sería, padre mío, muriendo él despeñado, que viviesse yo penada! Su muerte combida a la mía, combídame y fuerça que sea presto,

[38] *concertó... concierto*: nuevo empleo de *adnominatio* seguida de un ejemplo de *contentio* (antítesis): "dulce y desdichada".

[39] *Del qual deleytoso yerro... era acostumbrado*: interpolación para tener en cuenta el mes de amores de la *TC*K el *"quasi"* es nuevo ejemplo de la despreocupación y ambigüedad con que Rojas maneja el tiempo —hasta ahora siempre se ha insistido en que en la *TC* hubo un mes entero de reuniones amorosas.

[40] *como de la Fortuna... estoviese dispuesto*: 'puesto que de la Fortuna... estaba dispuesto'. Al igual que en la frase anterior, *LC*, de acuerdo con la sintaxis latina, emplea *como* (*cum*) seguido por el subj. aunque se garantiza la causa. Nótese que Melibea ve en el desastre de la noche anterior un ejemplo de la intervención predestinada de "la Fortuna mudable".

[41] *y él baxava pressuroso... que levava*: nueva adición para tener en cuenta las circunstancias de la muerte de Calisto en la *TC*.

[42] *cortaron... cortaron*: la repetición de 'cortaron' cuatro veces a principios de cláusula es nuevo ejemplo de la figura *repetitio*.

sin dilación; muéstrame que ha de ser despeñada, por seguille en todo. No digan por mí "a muertos y a ydos...".[43] Y assí contentarle he en la muerte, pues no tuve tiempo en la vida.[44] ¡O mi amor y señor Calisto, espérame, ya voy! Detente. Si me esperas, no me incuses[45] la tardança que hago dando esta última cuenta a mi viejo padre, pues le devo mucho más. ¡O padre mío muy amado! ¡Ruégote, si amor en esta passada y penosa vida me has tenido, que sean juntas nuestras sepulturas, juntas nos hagan nuestras obsequias.[46] Algunas consolatorias palabras te diría antes de mi agradable fin, coligidas y

[43] *"A muertos y a ydos"*: el refrán completo reza "A muertos y a idos, no hay amigos" [*variante*: "hay pocos amigos"] (Correas, p. 47). El uso de un refrán en un discurso tan solemne y cuidadosamente trabajado ilustra el respeto de los doctos de fines del siglo XV para con estos dichos populares.

[44] *contentarle he en la muerte...*: las explicaciones que da Melibea de sus motivos para suicidarse (incluso el apóstrofe dirigido al muerto Calisto) tienen evidente relación con los motivos y las palabras de la Tisbe ovidiana ante el cuerpo de su amado Píramo (*Metamorfosis,* IV, vv. 151 y siguientes: *Persequar exstinctum; lethique miserrima dicar / Causa comesque tui... / Hoc tamen amborum verbis estote rogati, / O multum miserique mei illiusque parentes, / Ut, quos certus amor, quos hora novissima junxit, / Componi tumulo non invideatis eodem* (Castro Guisasola, p. 74). Lida de Malkiel, 1962, pp. 448-9, subraya las semejanzas con la muerte de Dido (*Eneida,* IV, vv. 474 y siguientes). Sin embargo, no hay que conceder una influencia exagerada a estas reminiscencias literarias. El deseo de una amante afligida de reunirse mediante el suicidio con el amante inesperadamente muerto representa una característica inherente a la psicología del amor humano.

[45] *no me incuses*: 'no me reproches'; latinismo (*incusare,* 'acusar', 'reprochar').

[46] *sean juntas nuestras sepulturas...*: el parecido con los últimos versos del discurso de Tisbe (véase la nota 44) es obvio. *obsequias*: 'exequias' — cruce de lat. *esxequiae,* 'cortejo fúnebre' con lat. ecles. *obsequium,* 'oficio divino'. Claro que, en el mundo real del Cuatrocientos, el deseo de Melibea no podría ser realizado; como suicida, su cuerpo no podía ser enterrado cristianamente al lado de Calisto. Pero *LC* no pretende dibujar el mundo real sino un mundo verosimil de acuerdo con las condiciones peculiares del propio artefacto literario.

sacadas de aquellos antigos libros[47] que tú, por más aclarar mi ingenio, me mandavas leer; sino que ya la dañada memoria, con la grand turbación, me las ha perdido,[48] y aun porque veo tus lágrimas mal sofridas decir[49] por tu arrugada haz. Salúdame a mi cara y amada madre; sepa de ti largamente la triste razón por que muero. ¡Gran plazer llevo de no la ver presente! Toma, padre viejo, los dones de tu vegez; que en largos días largas se sufren tristezas.[50] ¡Recibe las arras[51]

[47] *coligadas y sacadas de aquellos antigos libros*: parece ser alusión directa a la costumbre, aprobada en los manuales de retórica y practicadas en las aulas universitarias y durante las lecturas de los doctos, de compilar cada uno su propio florilegio particular de *sententiae* y otros dichos significativos encontrados a consecuencia de sus lecturas; para más datos, véase *Introducción — Sentencias y refranes* y Russell, "*La Celestina* como «Floresta de Philosophos", *Índice,* N.º 497 (Abril, 1988), pp. 1 y 3. Melibea era, pues, una mujer adoctrinada, fenómeno no muy frecuente a fines de la Edad Media. ¿Será meramente que Rojas haya querido justificar la erudición y capacidad para presentar argumentos razonados que, aunque mujer, despliega Melibea en este monólogo y en otros lugares? O ¿será, como quiere la tesis senequista de Fothergill-Payne (1988, pp. 87-91), que Rojas haya querido insistir en que este suicidio era acto de una mujer familiarizada con las circunstancias en que los moralistas antiguos decían que era permisible acabar con la propia vida?

[48] *la dañada memoria... me las ha perdido*: según la teoría medieval del uso de las sentencias atribuidas a las grandes *auctoritates* del pasado, aprender de memoria estos dichos ponía a disposición del memorista un caudal de avisos y consejos que le enseñarían cómo comportarse ante cualquier dilema moral que se presentase (véanse las palabras de Rojas en el *Prólogo,* p. 201). Ahora Melibea, inesperadamente en vista de aquellas palabras, señala el punto débil de semejante suposición: en situaciones hondamente emocionantes como en la que se encuentra, la perturbación borra de la memoria del interesado cualquier recuerdo de los aforismos apropiados a la situación.

[49] *decir*: 'caer', cfr. Port. *descer;* ambas del lat. *decidere,* 'caer', 'caer de'. *J* sustituye por "*descendir*".

[50] *en largos días largas se sufren tristezas*: Castro Guisasola (p. 100) atribuye el dicho a los *Proverbia Senecae: Longaeua uita mille fert molestias.*

[51] *arras*: 'recompensa', continuando la idea de "los dones de tu vegez".

de tu senetud antigua, rescibe allí tu amada hija! Gran dolor llevo de mí, mayor de ti, muy mayor de mi vieja madre.[52] Dios quede contigo y con ella. A él ofrezco mi alma.[53] Pon tú en cobro[54] este cuerpo que allá baxa.

[52] *mi vieja madre*: es difícil reconciliar el cariño especial que dice Melibea tener hacia su madre en este monólogo con el papel directo e indirecto de Alisa en los actos anteriores (véase, por ejemplo, Acto XVI, 1.ª).

[53] *A él ofrezco mi alma*: Melibea así no sólo quiere, como quería Calisto, hacer a Dios patrón de sus amores ilícitos; le ofrece su alma en el mismo momento de cometer el pecado mortal de suicidarse (como observa el Comentador, fol. 217 *v*, n. 20, "por mui grave y detestable delicto se reputa en derecho que uno se m[ata]..."). En ausencia de cualquier portavoz del autor es difícil saber si Rojas condenaba o no el suicidio de Melibea. Parece más probable que representase para él un *topos* muy divulgado cuya moralidad no tenía que escudriñar; una larga tradición literaria desde la Antigüedad hasta la época de *LC* presentaba el suicidio de un amante o una amada como un acto admisible; aparece con frecuencia como tal en las llamadas 'novelas sentimentales' españolas de la época de Rojas (véanse al respecto Lida de Malkiel, 1962, especialmente pp. 446-9, y Berndt, 1963, pp. 92-6). Para un juicio distinto, véase Fothergill-Payne, 1988, pp. 87-91.

[54] *en cobro*: 'a salvo'; aun en el momento de la muerte la noble Melibea no puede aguantar la idea de que su cuerpo estuviese expuesto a la mirada de la gente.

[XXI]

Argumento del veynte y un auto[1]

Pleberio, tornado a su cámara con grandíssimo llanto, pregúntale Alisa su muger la causa de tan súpito mal. Cuéntale la muerte de su hija Melibea, mostrándole el cuerpo della todo hecho pedaços, y haziendo su planto,[2] concluye.

[1] *A*: "Argumento del diez y seys y último auto".

[2] *planto*: 'llanto con gemidos y sollozos'; latinismo (*planctus*, 'lamentación'). Los retóricos clásicos llamaban a esta figura *commiseratio*: su función era conseguir que el orador moviese al público a compasión, llamando la atención sobre las mudanzas de la Fortuna, comparando su malestar actual con su prosperidad y contento anterior, deplorando las operaciones de la Fortuna adversa, etc. (*Ad Herennium,* II, xxxi). Sin embargo, el *planto* de Pleberio carece de manera notable de otras cualidades que los manuales pedían a la *commiseratio*: preocupación por la suerte de otros, evidencia de que el desgraciado haría cara a su mala fortuna con valor y paciencia, brevedad (según el *Ad Herennium* "nada se seca con mayor rapidez que una lágrima"). Véase también *conquestio* o la figura patética, la cual, al amplificar los infortunios del que habla, también provoca la misericordia de los oyentes.

[ALISA PLEBERIO]

[Cena única]

ALI.—¿Qué es esto, señor Pleberio? ¿Por qué son tus fuertes alaridos?[3] Sin seso estava [atordida][4] del pesar que ove quando oý dezir que sentía dolor nuestra hija; agora, oyendo tus gemidos, tus vozes tan altas, tus quexas no acostumbradas, tu llanto y congoxa de tanto sentimiento, en tal manera penetraron mis entrañas, en tal manera traspasaron mi coraçón, assí abivaron mis turbados sentidos, que el ya rescebido pesar alancé de mí. Un dolor sacó otro,[5] un sentimiento otro. Dime la causa de tus quexas. ¿Por qué maldizes tu honrrada vegez? ¿Por qué pides la muerte? ¿Por qué arrancas tus blancos cabellos? ¿Por qué hieres tu honrrada cara? ¿Es algún mal de Melibea? Por Dios, que me lo digas, porque si ella pena no quiero yo vivir.

PLE.—¡Ay, ay, noble muger! ¡Nuestro gozo en el pozo![6]

[3] *alaridos*: "El llanto descompuesto y desmesurado con vozes confusas y lamentables se llama alarido" (Covarr., p. 65).

[4] [*atordida*]: 'aturdida'; todas las ediciones ponen "adormida", que hace poco sentido (*IT1505* traduce por "tramortita", es decir, 'amortecida'). Convence la sugerencia de Marciales (1985, II, p. 261, n. 1), de que se trata de una mala lectura de copista o cajista.

[5] *Un dolor sacó otro...*: posible eco del refrán "Un amor saca a otro" (Correas, p. 494).

[6] *¡Nuestro gozo en el pozo!*: Santillana (1980, p. 141); "dízese quando una cosa que nos avía empeçado a dar contento, no salió cierto ni verdadera" (Covarr., p. 652). El empleo aquí del dicho ha sido mal visto por la crítica moderna que pretexta que su popularismo vulgar disuena con el decoro triste del monólogo de Pleberio. Sin embargo, es poco probable que Rojas hubiera empleado la frase en un parlamento tan cuidadosamente trabajado si la hubiese considerado indecorosa. La repetición *-ozo, -ozo* es un ejemplo de la figura retórica *similiter cadens*. Nótese que *pozo*, para un público de latinistas medievales, podía significar *sepulcro* (lat. med. *puteus*).

¡Nuestro bien todo es perdido! ¡No queramos más vivir! Y por que el incogitado dolor te dé más pena, todo junto sin pensarle, por que más presto vayas al sepulcro, por que no llore yo solo la pérdida dolorida de entramos, ves allí a la que tú pariste y yo engendré hecha pedaços. La causa supe della; más la he sabido por estenso desta su triste sirvienta.[7] Ayúdame a llorar nuestra llagada postrimería.

¡O gentes que venís a mi dolor,[8] o amigos y señores, ayudáme a sentir mi pena! ¡O mi hija y mi bien todo! Crueldad sería que viva yo sobre ti;[9] más dignos eran mis sesenta años de la sepultura que tus veynte.[10] Turbóse la orden del morir con la tristeza que te aquexava. ¡O mis canas,[11] salidas para aver pesar, mejor gozara de

[7] *más la he sabido... desta su triste sirvienta*: otro ejemplo de cómo la técnica narrativa de *LC* se aleja de la de la novela: así que no sabremos nunca todo lo que pasó entre Pleberio y Lucrecia. ¿Mintió ella, o contó toda la verdad a su amo? El autor no se siente con obligación de decírnoslo.

[8] *¡O gentes que venís a mi dolor...*: el monólogo de Pleberio, pues, se pronuncia ante un público de condolientes que van llegando para asistir a su *planctus* o *conquestio*. El *Ad Herennium* (III, xiv, al final) explica cómo se debía pronunciar tal *conquestio*: con voz baja, pero empleando un tono claramente audible. Debían interrumpir el discurso numerosos intervalos de silencio y pausas largas. Otro requisito era que se introdujeran en él frecuentes cambios de tema, lo que hace debidamente Pleberio.

[9] *sobre ti*: 'mas tiempo que tú (lat. *super* con sentido temporal).

[10] *mis sesenta años...*: parece ser eco de una frase en el *planctus* parecido pronunciado por la madre de Leriano (*Cárcel de amor,* 1972, pp. 172-4, lamento indudablemente recordado por Rojas: "Más razón havía para que conservases [se dirige a la Muerte] los veinte años del hijo moço que para que dexases los sesenta de la vieja madre"). Nótese que, en la Castilla del Cuatrocientos, dejar que una hija heredera llegase a los veinte años sin casarse aumentaría, a ojos de los lectores, la imprudencia de los padres de Melibea.

[11] *¡O mis canas...!*: el dirigirse a un objeto inanimado como si fuese persona viva se llamaba, en la retórica, *conformatio* (esp. 'personificación' o 'prosopopeya').

vosotras la tierra que de aquellos ruvios cabellos que presentes veo! Fuertes días [12] me sobran para vivir. Quexarme he de la muerte, incusarla he su dilaçión quanto tiempo me dexare solo después de ti; fálteme la vida, pues me faltó tu agradable compañía. ¡O muger mía! Levántate de sobre ella y, si alguna vida te queda, gástala comigo en tristes gemidos, en quebrantamiento [13] y sospirar. Y si por caso tu espíritu reposa con el suyo, si ya has dexado esta vida [14] de dolor, ¿por qué quesiste que lo passe yo todo? En esto tenés ventaja las hembras a los varones, que puede un gran dolor sacaros del mundo sin lo sentir, o a lo menos perdéys el sentido, que es parte de descanso.

¡O duro coraçón de padre! ¿Cómo no te quiebras de dolor, que ya quedas sin tu amada heredera? ¿Para quién edifiqué torres? [15] ¿Para quién adquirí honrras? ¿Para quién planté árbores? ¿Para quién fabriqué navíos? [16] ¡O tierra dura! ¿cómo me sostienes? ¿Adónde hallará abrigo mi desconsolada vegez?

12 *fuertes días*: 'ásperos días'.

13 *quebrantamiento,* 'aflicción'.

14 *si ya has dexado esta vida*: el texto no indica claramente si Alisa muere o no en el acto a consecuencia de su conmoción, pero la última parte del *planctus* de Pleberio dejará suponer que sí.

15 *¿Para quién edifiqué torres...?*: las cuatro preguntas retóricas de Pleberio en este pasaje han dado origen a varios debates entre los críticos. Dichas preguntas pueden representar un eco más lejano que de costumbre de un largo pasaje petrarquesco (*De remediis,* I, 90 B 2-8, fol. f. 4 *r* *De tranquilo statu*), donde Ratio enumera los engañosos éxitos materiales de un hombre rico y satisfecho de sí mismo. Las torres se consideraban características de los palacios aristocráticos medievales. La referencia a árboles (nótese el latinismo "arbor") puede ser reminiscencia del *inseuisti arbores* del mismo pasaje de Petrarca. Nos recuerda Fothergill-Payne, 1988, p. 94, que Séneca y otros clásicos cuestionaban el valor de plantar árboles. *honrras*: posiblemente debe entenderse aquí en el sentido medieval de *honores* o sea 'patrimonio'.

16 *¿Para quién fabriqué navíos?*: hay dos alusiones a navíos en el mencionado pasaje de Petrarca: *Expectata puto mercium nauis applicuit* ("Creo que la nave de mercancías que se esperaba

[17] ¡O fortuna variable, ministra y mayordoma de los temporales bienes! ¿por qué no executaste tu cruel ira, tus mudables ondas, en aquello que a ti es subjeto? ¿Por qué no destruyste mi patrimonio? ¿Por qué no quemaste mi morada? ¿Por qué no asolaste mis grandes heredamientos? Dexárasme [18] aquella florida planta en quien tú poder no tenías; diérasme, Fortuna flutuosa, [19] triste la mocedad con vegez alegre; no pervertieras la

---

ya se ha atracado") y *nouas merces in maria* ("nuevas mercaderías enviaste por mar") que podrían haber dado origen a la pregunta de Pleberio. Sobre todo esto, véase también Deyermond, 1962, p. 60. Algunos críticos han querido interpretar la alusión a la construcción de navíos como nueva prueba de que Pleberio vivía en Sevilla, olvidando que hay varios casos de nobles y otros propietarios de barcos mercantes que no moraban en un puerto de mar. Otros la han interpretado como prueba de que Pleberio, por su relación con el comercio marítimo, debía ser converso. La conclusión es infundada; los grandes magnates castellanos de la época de los Reyes Católicos y los reyes mismos se dedicaban con entusiasmo a tal comercio y no era raro que poseyeran o fletaran carabelas o navíos para estas empresas.

[17] *¡O fortuna variable...*: el tema de la Fortuna, que surge con frecuencia a lo largo de la obra, domina esta parte del *planctus* de Pleberio. El padre de Melibea sigue aquí el tópico literario tradicional de la Fortuna como fuerza irracional, inconstante, injusta y enemiga del bien, aunque supone sus poderes limitados a los bienes temporales. El empleo de los latinismos *ministra* ('agente', 'administradora') y *mayordoma* (fem. del lat. med. *maior domus*, 'criado principal de palacio') sugiere que Pleberio se acordaba también de la doctrina cristiana que veía la Fortuna como poder sometido a la voluntad de Dios representada por la Providencia. No obstante, al final, optará Pleberio por un fatalismo pesimista que va más allá del de Petrarca en *De remediis* (véase Berndt, 1963, pp. 121-8). Para un resumen útil de las teorías sobre la Fortuna que circulaban en la época en que se escribía *LC*, véase la larga glosa de Hernán Núñez a la copla 2 del *Laberinto* de Mena (Sevilla, 1512, fol. ij *v*-iij *r*), glosa indudablemente estudiada por Rojas.

[18] *Dexárasme aquella florida planta...*: *dexaras* en sentido condicional hipotético. La idea parece ser que, puesto que Melibea no poseía bienes propios, la Fortuna no debiera haber tenido poder sobre ella. *florida*: latinismo semántico, *floridus*, 'hermoso'.

[19] *flutuosa*: 'tempestuosa'; latinismo (*fluctuosus*); cfr. Mena, *Laberinto*, 1968, p. 43, v. 89: "fluctuosa Fortuna aborrida".

orden.[20] Mejor sufriera persecuciones de tus engaños en la rezia y robusta edad, que no en [la] [21] flaca postremería.

¡O vida de congoxas llena, de miserias acompañada! ¡O mundo, mundo! [22] Muchos mucho de ti dixeron, muchos en tus qualidades metieron la mano; [23] a diversas cosas por oýdas [24] te compararon; yo por triste esperiencia lo contaré, como a quien las ventas y compras de tu engañosa feria no prósperamente sucedieron, [25] como aquel que mucho ha fasta agora callado tus falsas propiedades por no encender con odio tu yra, por que no me [*secasses*] [26] sin tiempo esta flor que este día echaste de tu poder.[27] Pues agora [andaré] [28] sin te-

20 *no pervertieras la orden*: era tradicional ver la Fortuna como fuerza que pervertía el orden natural de las cosas (*ibid*, p. 43, v. 77: "tu más cierta orden es desordenança"). En el *planctus* de la madre de Leriano (véase la nota 10) es la Muerte la que "sin ley y sin orden te riges" (*Cárcel de amor*, 1972, p. 173).

21 [*la*]: el artículo falta en *A* pero se halla en *C* y *D* y las *TCs*.

22 *mundo, mundo*: entiéndase el mundo de los bienes y gozos temporales; cfr. Covarr., p. 819: "Mundo. El trato de aquellos que atienden tan sólo a las cosas temporales... Algunas vezes mundo sinifica la inestabilidad de las cosas, y la mudança dellas, y de los estados." La relación entre el lamento de Pleberio y *El viejo, la hermosa y el amor*, poema que probablemente representa una refundición por Rodrigo Cota de su más famoso *Diálogo entre el amor y un viejo*, ha sido examinada por Salvador Martínez en la última parte de su estudio "Cota y Rojas: contribución al estudio de las fuentes y autoría de *La Celestina*", *HR*, XLVIII (1980), especialmente pp. 47-55.

23 *metieron la mano*: meter la mano en una cosa es dedicarse a ella con ahínco.

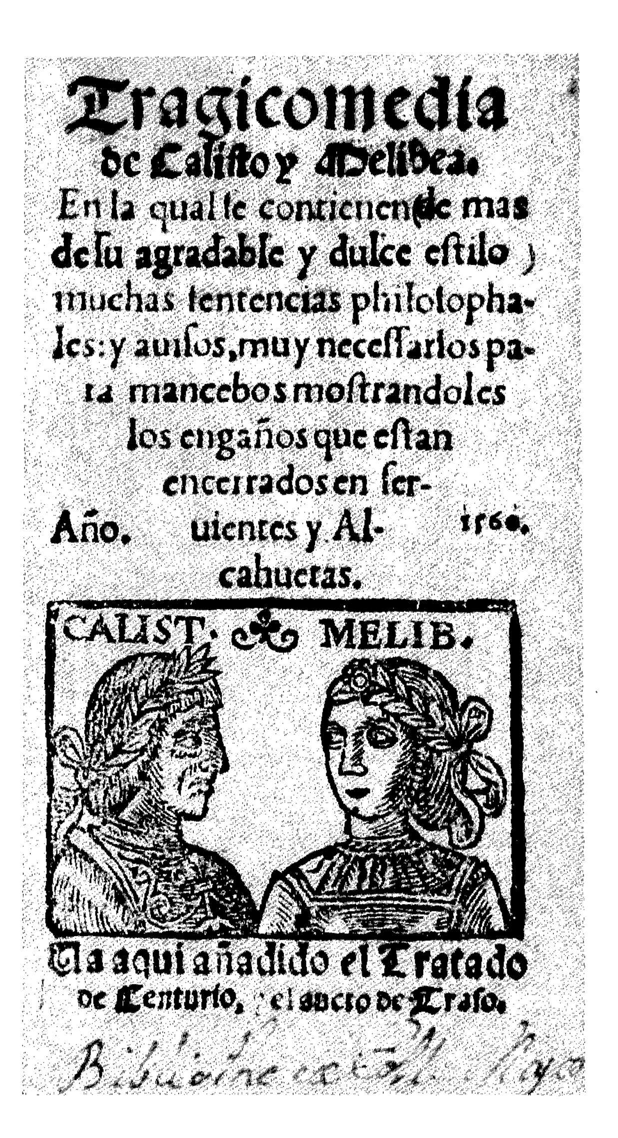
24 *por oýdas*: 'de oídas', 'sin experiencia propia'.

25 *no prósperamente sucedieron*: Pleberio alude a su situación a consecuencia de la muerte de Melibea.

26 [*secasses*]: *A, C* y *D* rezan "sacasses", lección corregida en las *TCs*.

27 *echaste de tu poder*: porque la Fortuna, al matar a Melibea, forzosamente dejaba de tener poderío alguno sobre ella.

28 [*andaré*]: el verbo, por evidente omisión errónea, no aparece en ninguna edición castellana; *IT1506* enmienda, sin duda



Tragicomedia
de Calisto y Melibea.
En la qual se contienen (de mas
de su agradable y dulce estilo)
muchas sentencias philosopha-
les: y auisos, muy necessarios pa-
ra mancebos mostrandoles
los engaños que estan
encerrados en ser-
Año. uientes y Al- 1560.
cahuetas.

CALIST. & MELIB.

Va aqui añadido el Tratado
de Centurio, y el aucto de Traso.

Edición de Adrián de Anvers (Estella, 1560). Portada. Único ejemplar en la Biblioteca Jagiellonska, Cracovia. Procedencia: el colegio de jesuitas de esa ciudad.



Edición de ¿Nicolás Thierry? [¿Valladolid? entre 1526 y 1540]. Ejemplar único en la Biblioteca Pública del Estado M. E. Saltykov-Shchedrin, Leningrado. Procedencia: el colegio de los jesuitas de Augsburgo.

mor, como quien no tiene qué perder, como aquel a quien tu compañía es ya enojosa, como caminante pobre, que sin temor de los crueles salteadores va cantando en alta voz.[29] Yo pensava en mi más tierna edad que eras y eran tus hechos regidos por alguna orden; agora, visto el pro y la contra[30] de tus bienandanças, me pareces un labarinto[31] de errores, un desierto espantable, una morada de fieras, juego de hombres que andan en corro, laguna llena de cieno, región llena de espinas, monte alto, campo pedregoso, prado lleno de serpientes, huerto florido y sin fruto, fuente de cuydados, río de lágrimas, mar de miserias, trabajo sin provecho, dulce ponçoña, vana esperança, falsa alegría, verdadero dolor. Cévasnos, mundo falso, con el manjar de tus deleytes; al mejor sabor nos descubres el anzuelo; no lo podemos huyr, que nos tiene ya caçadas las voluntades.[32] Pro-

---

con razón: "dunque adesso andaro senza timore" (1973, p. 255); véase Marciales, 1985, II, p. 263, n. 12.

[29] *como caminante pobre...*: es, últimamente, recuerdo de Juvenal: *Cantabit uacuus coram latrone viator* (*Sat. X*, 22).

[30] *la contra*: esp. mod. 'el contra'.

[31] *labarinto de errores... verdadero dolor*: "labarinto", así en *A*, que bien puede reflejar la grafía usada por Rojas; *C* y *D*, "laborinto"; las *TCs* sustituyen por "*laberinto*"; la larga denuncia del "mundo" es versión abreviada de un extenso pasaje de Petrarca, 1496 (*De rebus familiar.*, VIII, 122, fol. [K 6] *r*): *...labyrinthus errorum: circulatorum ludus: desertum horribile: limosa palus: senticulosa regio: ...mons praeruptus: ...habitatio ferarum: terra infoelix: campus lapidosus: uepricosum nemus: pratum herbidum plenumque serpentibus: florens hortus ac sterilis: fons curarum: fluuius lachrymarum: mare miseriarum: ...labor inefficax: ...dulce uirus: ...uana spes: ...falsa laeticia: verus dolor...*, *etc.*, —en Petrarca el pasaje se extiende mucho más allá del trozo parcialmente traducido por Rojas. El montón de metáforas cortas por medio de las cuales se denuncia en la epístola petrarquesca la vida (*uita*) en general —en *LC* "el mundo"— es ejemplo de la figura que llamaban los retóricos del siglo XVI *conglobatio* ('aglomeración'), pero que anteriormente se confundía con la *interpretatio* (sinonimia) y la *congeries* (acumulación coordinante); véase Lausberg, 1967, II, pp. 134-41.

[32] *no lo podemos huyr...*: el débil Pleberio, pues, no cree que exista ninguna posibilidad de escaparse de las trampas del mundo.

metes mucho, nada no cumples; échasnos de ti por que no te podamos pedir que mantengas tus vanos prometimientos. Corremos por los prados de tus viciosos vicios,[33] muy descuydados, a rienda suelta; descúbresnos la celada quando ya no hay lugar de bolver. Muchos te dexaron con temor de tu arrebatado dexar;[34] bienaventurados se llamarán quando vean el galardón que a este triste viejo has dado en pago de tan largo servicio. Quiébrasnos el ojo y úntasnos con consuelos el casco.[35] Hazes mal a todos por que ningún triste se halle solo en ninguna adversidad, diziendo que es alivio a los míseros, como yo, tener compañeros en la pena. Pues, desconsolado viejo, ¡qué solo estoy!

Yo fui lastimado sin haver ygual compañero de semejante dolor, aunque más en mi fatigada memoria[36] rebuelvo presentes y passados. Que si aquella severidad y paciencia de Paulo Emilio[37] me viniere a consolar, con

[33] *viciosos vicios*: 'deleitosos vicios'; nótese el nuevo uso de *adnominatio,* combinado aquí con la figura *contentio* (antítesis) para aprovecharse de los dos sentidos opuestos de 'vicioso' y 'vicio'.

[34] *...dexaron ...dexar*: otro ejemplo de *adnominatio; dexar*: infinit. nominal, 'abandono'.

[35] *Quiébrasnos el ojo...*: puede ser eco de una imagen en la diatriba dirigida por el Viejo contra el Amor en el *Diálogo* de Cota: "¡bien sabes quebrar el ojo / y despues vntar el casco!" (Salvador Martínez, 1980, p. 48). Sin embargo, la frase era ya proverbial en la época de Rojas (Santillana, 1980, p. 160).

[36] *mi fatigada memoria*: recuérdese la observación parecida de Melibea en XX, 3.ª; al contrario de su hija, el egoísta Pleberio, a pesar de su fatiga, recuerda una serie de *exempla* relacionados con la muerte de hijos que le convencen de que no hay paralelo en la historia a la pena que él está sufriendo. La contradicción se debe tal vez al juicio corriente de que las mujeres solían quedar más incapacitadas que los hombres al sufrir una crisis emocional (compárese el comportamiento de Alisa en éste y en el acto precedente).

[37] *Paulo Emilio...*: los ejemplos de Paulo Emilio, Pericles y Jenofonte tales como se presentan aquí se toman, en forma abreviada, de Petrarca, *De rebus familiar.,* II, 12, F 4 - G 8 (fol. [B 6] *r-v*), donde el humanista italiano intenta consolar a su amigo, Felipe de Cabasole, obispo de Cavaillon, en la ocasión de

pérdida de dos hijos muertos en siete días, diziendo que su animosidad[38] obró que consolasse él al pueblo romano y no el pueblo a él, no me satisfaze, que otros dos le quedavan dados en adobción.[39] ¿Qué compañía me ternán en mi dolor aquel Pericles, capitán ateniense, ni el fuerte Xenofón, pues sus pérdidas fueron de hijos absentes de sus tierras? Ni fue mucho [el uno][40] no mudar su frente y tenerla serena, y el otro responder al mensajero que las tristes albricias de la muerte de su hijo le venía a pedir, que no recibiesse él pena, que él no sentía pesar. Que todo esto bien diferente es a mi mal. Pues menos podrás dezir, mundo lleno de males, que fuimos semejantes en pérdida aquel Anaxágoras[41] y yo, que seamos yguales en sentir, y que responda yo, muerta mi amada hija, lo que él [a] su único hijo, que dixo: "como yo fuesse mortal, sabía que havía de morir el que yo engendrava"; porque mi Melibea mató a sí misma de su voluntad, a mis ojos, con la gran fatiga de amor que la aquexava; el otro matáronle en muy lícita batalla. ¡O incomparable pérdida! ¡O lastimado viejo! Que quanto más busco consuelos, menos razón fallo para me consolar. Que, si el profeta y rey David[42] al hijo que enfermo llorava, muerto no quiso llorar, di-

---

la muerte de un hermano de éste. Petrarca se acordaba aquí de los mismos *exempla* tales como los cuenta Valerio Máximo, *Factorum et dictorum memorabilium* (Stuttgart, 1982), V, 10, pp. 267-70, bajo la rúbrica: *De parentibvs, qui obitvm liberorvm forti animo tvlervnt.*

38 *animosidad*: 'valor'; latinismo (*animositas*).

39 *adobción*: así en *A, C* y *D* — las *TCs* reemplazan con la grafía latina "adopción" (cfr. Petrarca, n. 37, *loc. cit.*: *duos extra familiam in adoptionem aliis dando ipse sibi abstulit*; véase también Deyermond, 1962, pp. 40, 42-3).

40 [*el uno*]: falta en todas las ediciones españolas pero cfr. *IT1506*: "Ne fu molto aluno non mutare sua fronte..." (1973, p. 256). La enmienda de Marciales (1985, II, p. 264, n. 19) debe aceptarse.

41 *aquel Anaxágoras*: filósofo griego presocrático; la cita es de la misma epístola petrarquesca referida en la nota 37.

42 *rey David... llaga*: otro *exemplum* petrarquesco: *De remediis*, II, 48 A 12-14 (fol. 1 2 *v*-1 3 *r*): *De amisso filio.*

ziendo que era casi locura llorar lo irrecuperable,[43] quedávanle otros muchos con que soldase su llaga. Y yo no lloro, triste, a ella muerta, pero la causa desastrada de su morir. Agora perderé contigo, mi desdichada hija, los miedos y temores que cada día me espavorecían; sola tu muerte es la que a mí me haze seguro de sospecha.[44]

¿Qué haré quando entre en tu cámara y retraymiento y la halle sola? ¿Qué haré de que no me respondas si te llamo? ¿Quién me podrá cobrir la gran falta que tú me hazes? Ninguno perdió lo que yo el día de oy, aunque algo conforme[45] parescía la fuerte animosidad de Lambas de Auria, duque de los [genuenses][46] que a su hijo herido con sus braços desde la nao echó en la mar. Porque todas estas son muertes que, si roban la vida, es forçado[47] complir con la fama. Pero ¿quién forçó a mi hija a morir, sino la fuerte fuerça de amor? Pues, mundo halaguero ¿qué remedio das a mi fatigada ve-

[43] *irrecuperable*: latinismo para traducir *irrecuperabilia* en el citado texto de Petrarca.

[44] *sola tu muerte... me haze seguro de sospecha*: *Amisisti simul & metus multos infinitamque materiam sollicitudinum & curarum* (Petrarca, *loc. cit.*, A 25-B 1-2). Nótese la incongruencia de esta cita reconfortante con el resto del *planctus* plebérico. Parece que Rojas, a despecho de la verosimilitud, quiso incluir aquí una paradoja estoica petrarquesca que le llamaba la atención.

[45] *algo conforme*: en realidad el *exemplum* que sigue no tiene nada que ver con la situación de Pleberio, a menos que, según sugiere Marciales (1985, II, p. 265, n. 23), señale al orador que debe hacer un gesto aquí para sugerir que Pleberio lleva en brazos el cuerpo de Melibea.

[46] *Lambas de Auria, duque de los [genuenses]*: *A* y todas las ediciones hasta *SAL1570* traen "atenienses", lección evidentemente errónea. El pasaje es de nuevo traducción abreviada de Petrarca, *De rebus familiar.*, II, 13 C 1-11 (fol. C 1 *r*), donde se trata de cómo *Lambas de Auria... dux Ianuensium,* echó al mar a su propio hijo herido.

[47] *es forçado*: entiéndase 'es porque es forzoso cumplir con la fama'; *IT1506*: "Ma tutte queste son morte che, se pure robano la uita, e sforzato satisfare con la fama" (1973, p. 256).

gez? ¿Cómo me mandas quedar en ti, conosciendo tus falacias, tus lazos, tus cadenas y redes, con que pescas nuestras flacas voluntades? ¿A dó me pones mi hija? ¿Quién acompañará mi desacompañada morada? ¿Quién terná en regalos [48] mis años que caducan?

¡O amor, amor! [49] ¡Que no pensé que tenías fuerça ni poder de matar a tus subjetos! Herida fue de ti mi juventud. [50] Por medio de tus brasas passé. ¿Cómo me soltaste, para me dar la paga de la huyda [51] en mi vegez? Bien pensé que de tus lazos me avía librado quando los quarenta años toqué, quando fui contento con mi conjugal [52] compañera, quando me vi con el fruto que me cortaste el día de oy. No pensé que tomavas en los hijos la vengança de los padres. Ni sé si hieres con hierro, ni si quemas con fuego. [53] Sana dexas la ropa, lastimas el coraçón. Hazes que feo amen y hermoso les parezca. [54] ¿Quién te dio tanto poder? ¿Quién te puso nombre que no te conviene? Si amor fuesses, amarías a tus sirvientes: si los amases no les darías pena: si alegres viviesen, no se matarían como agora mi amada hija.

[48] *en regalos*: 'con solaz'; *IT1506* traduce 'caricias': "Chi tera in carezze mei anni que caducano" (1973, p. 257).

[49] *¡O amor, amor!*: Pleberio se dirige desde aquí en adelante al amor personificado en la persona de Cupido (Eros), dios del amor.

[50] *Herida fue... mi juventud*: las palabras de Pleberio recuerdan el caso parecido del anónimo amigo de Rojas a quien éste dirige la *Carta* (p. 184).

[51] *la paga de la huyda*: 'el desquite de mi huida'.

[52] *conjugal*: 'conyugal'; latinismo (*conjugalis*).

[53] *Ni sé si hieres con hierro, ni si quemas con fuego*: en la mitología Eros solía herir a sus víctimas con sus flechas emponzoñadas para encenderles de amores o lograba el mismo efecto quemándoles con su temible antorcha. *hieres... hierro,* nuevo caso de *adnominatio.*

[54] *Sana dexas la ropa... hermoso les parezca*: como señala Severin (ed. de 1987, p. 341, n. 18), las dos frases incorporan al texto reminiscencias de dos refranes distintos: (i) "El rayo y el amor, la ropa sana y quemado el corazón" (Correas, p. 433, quien explica "Muchas veces el rayo mata sin tocar la ropa..."); (ii) "Quien feo ama, hermoso le parece" (Covarr., p. 587).

¿En qué pararon tus sirvientes y sus ministros? La falsa alcahueta Celestina murió a manos de los más fieles compañeros que ella para tu servicio enponçoñado jamás halló. Ellos murieron degollados, Calisto despeñado, mi triste fija quiso tomar la misma muerte por seguirle. Esto todo causas. Dulce nombre te dieron, amargos hechos hazes. No das yguales galardones: *iniqua es la ley que a todos ygual no es.* [55] Alegra tu sonido, entristece tu trato. ¡Bienaventurados los que no conociste, o de los que no te curaste! "Dios" te llamaron otros, no sé con qué error de su sentido traýdos. Cata, [¿qué] dios mata los que crió[?] [56] Tú matas los que te siguen. ¡Enemigo de toda razón! A los que menos te sirven das mejores dones, hasta tenerlos metidos en tu congoxosa dança. [57] Enemigo de amigos, amigo de enemigos, [58] ¿por qué te riges sin orden ni con-

[55] *iniqua es la ley...*: la misma sentencia se encuentra en Petrarca, 1496, *De remediis,* I, i A 7 (fol. a 5 *r*): *Iniquissima uero lex: quae non omnibus una est,* pero puede dudarse de que el bachiller Rojas tuviera que acudir al texto petrarquesco para recordar tan trillado principio de derecho. Nótese que la versión rojana omite el superlativo *iniquissima.*

[56] *Cata, [¿qué] dios mata los que crió[?]*: una de las observaciones más problemáticas de *LC.* La frase aparece desde luego sin signos ortográficos, en todas las ediciones tempranas. Marciales (1985, II, p. 266, n. 28), interpretando la frase como un aserto, interpola un "no" entre "Dios" y "mata" ("Cata que Dios [no] mata los que crió"), basándose en la frase bíblica: *Quoniam Deus mortem non fecit, / Nec laetatur in perditione vivorum. Creavit enim ut essent omnia* (*Sapientia,* I, v. 13). Aunque la sugerencia ofrece una lectura posible, es difícil creer que una omisión tan vital pasara sin corregir en todas las ediciones. En cambio, si se concede a las palabras de Pleberio un carácter interrogativo, entonces ellas apoyan lógicamente su observación en la frase anterior de que dar el título de dios al amor es un error manifiesto.

[57] *dança*: probable alusión al tópico de la Danza de la Muerte.

[58] *Enemigo de amigos, amigo de enemigos*: ejemplo de la figura llamada *commutatio* ("consiste en la contraposición de un pensamiento y su inversión mediante la repetición de dos radicales con cambio recíproco de la función sintáctica de ambos radicales en la repetición") (Lausberg, 1967, II, pp. 217-8).

cierto? Ciego te pintan, pobre y moço;[59] pónente un arco en la mano, con que tiras a tiento; más ciegos son tus ministros, que jamás sienten ni veen el desabrido galardón que se saca de tu servicio. Tu fuego es de ardiente rayo,[60] que jamás haze señal do llega. La leña que gasta tu llama son almas y vidas de humanas criaturas, las quales son tantas que de quién començar pueda apenas me ocurre, no sólo de christianos, mas de gentiles y judíos, y todo en pago de buenos servicios. ¿Qué me dirás de aquel Macías[61] de nuestro tiempo, cómo acabó amando, cuyo triste fin tú fuiste la causa? ¿Qué hizo por ti Paris? ¿Qué Elena?[62] ¿Qué hizo Ypermestra?[63] ¿Qué Egisto?[64] Todo el mundo lo sabe. Pues,

59 *Ciego te pintan, pobre y moço*: "ciego" es alusión al Cupido de la mitología romana. La representación iconográfica solía dibujarle con los ojos vendados. La descripción despectiva de Pleberio parece ser eco de unos versos de la denuncia de Amor por el Viejo en el *Diálogo del Viejo, el Amor y la Hermosa* (ed. de Aragone, 1961, p. 118): "si se notan bien tus partes / siendo moço, pobre y ciego / ¿qu'es lo que de ti s'espera?" (vv. 225-7); ver también Salvador Martínez, 1980, p. 49.

60 *ardiente rayo*: 'relámpago'.

61 *Macías*: véase II, 2.ª, p. 272, n. 20.

62 *Paris... Elena*: Paris, hijo de Príamo, rey de Troya, raptó a Helena, mujer de Menelao, rey de Esparta, rapto que dio origen a la guerra de Troya.

63 *Ypermestra*: Hypermnestra se conoce en la mitología griega como hija de Dánao. Dánao tenía cincuenta hijas a quienes obligaba a matar a sus respectivos esposos la noche de sus bodas. Sólo Hypermnestra, desobedeciendo a su padre, salvó la vida a su marido, el argonauta Linceo, acto de amor que puso en peligro su vida. Marciales (1985, II, p. 267, n. 31) señala con razón que este nombre debe ser errata por Clitemnestra, esposa de Agamenón y madre de Orestes, quien mató a su esposo por amor de Egisto y fue después muerta por Orestes. La presencia de Egisto en el texto rojano confirma la sugerencia de Marciales. Sin embargo, dejamos la errata tal como está en las primeras ediciones de *LC* porque, en lugar de atribuirla a una serie de confusiones gráficas no muy convincentes, es muy probable que el mismo Rojas hubiese confundido los nombres de las dos amantes mitológicas.

64 *Egisto*: véase la nota anterior. Según comprobó Castro Guisasola (1924, pp. 144-5), esta serie de nombres se encuentra casi pa-

a Sapho, Ariadna, Leandro,[65] ¿qué pago les diste? Hasta David y Salomón[66] no quisiste dexar sin pena. Por tu amistad Sansón[67] pagó lo que mereció, por creerse de quien tú le forçaste a darle fe.[68] [Y][69] otros muchos que callo, porque tengo harto que contar en mi mal.

Del mundo me quexo porque en sí me crió; porque no me dando vida, no engendrara en él a Melibea; no nascida, no amara; no amando, cessara mi quexosa y desconsolada postrimería.[70] ¡O mi compañera

---

labra por palabra en la traducción castellana de la *Fiammetta* de Boccaccio (Salamanca, 1497), Cap. I, incluso con Ypermestra (léase Clitemnestra).

[65] *Sapho, Ariadna, Leandro...*: Safo, poetisa griega, del siglo VI a. de J.C.; Rojas debía pensar en la tradición según la cual Safo se habría suicidado por amor de Faón, barquero de Lesbos. *Ariadna,* hija de Minos, rey de Creta, amante de Teseo; éste la abandonó, embarazada, en Naxos a pesar de que ella le había ayudado a matar al Minotauro y a salir del Laberinto. *Leandro,* amante de Hero, solía atravesar nadando el Helesponto cada noche para estar con su amada, guiado por un farol que Hero ponía; una noche una tormenta apagó la luz y se ahogó Leandro. Hero se echó al mar para acompañar a su amante en la muerte, siendo así una predecesora de Melibea.

[66] *David y Salomón*: *David,* presunta alusión a los amores adúlteros de David con Bathsheba (*Samuelis,* II, xi); *Salomón*: rey de Israel a la muerte de su padre, David; debía recordar Rojas cómo los centenares de princesas y concubinas de naciones no judías de quienes estaba enamorado Salomón le persuadieron a que honrase las deidades gentiles suyas (*Regum,* III, xi).

[67] *Sansón*: referencia a la traición de Sansón a los filisteos por su amada, Dalila.

[68] *por creerse de quien...*: 'por haberse fiado de aquella en quien tú le obligaste a confiar'; "creerse de uno — darle crédito" (*DRAE*).

[69] [*Y*]: falta en todas las antiguas ediciones españolas pero *IT1506* (1973, p. 258) la incluye ("Et molti altri che io taccio..."), enmienda que el sentido pide.

[70] *no me dando vida... cessara mi... postrimería*: empieza aquí Pleberio con una proposición general: se queja del mundo porque le dio vida; a continuación justifica la queja con tres hipótesis negativas —cada una seguida de su consecuencia hipotética particular—, que apoyan la conclusión de que hubiera sido mejor para el viejo no haber nacido. No sorprende que, en términos retóricos, la figura se llamara *ratiocinatio*: después de

buena![71] ¡O mi hija despedaçada! ¿Por qué no quesiste que estorvasse tu muerte? ¿Por qué no hoviste lástima de tu querida y amada madre? ¿Por qué te mostraste tan cruel con tu viejo padre? ¿Por qué me dexaste[72] quando yo te havía de dexar? ¿Por qué me dexaste penado? ¿Por qué me dexaste triste y solo in hac lachrimarum valle?[73]

---

cada hipótesis se da sucesivamente su consecuencia hasta terminar justificando la proposición inicial. Castro Guisasola (1973, p. 164-5) notaba cierta semejanza con un pasaje en la canción *Ya no suffre mi cuidado* de Juan de Mena: "Mas blasfemo [quéxome] de la tierra, ... / porque me suffre en el mundo / Ca si muriera al nasçer, /o nasçido, si muriera / non me pluguiera plazer / nin me diera yo al querer / nin él a mí no se diera" (Juan de Mena, *Obra lírica,* 1979, p. 130).

71 *¡O mi compañera buena!*: frase exclamatoria dirigida no ya a la difunta Alisa sino a Melibea, como indica el pronombre posesivo singular "tu muerte" al empezar la serie final de preguntas retóricas.

72 *¿Por qué me dexaste...*: nótese que las tres últimas frases del *planctus* emplean la figura retórica *conduplicatio* (repetición de "dexaste"); *Ad Herennium,* IV, xxxviii, la considera figura que se usa para mover al público a compasión, hecho que envuelve las últimas palabras de *LC* en una ambigüedad final. ¿Sería que, a pesar de todas las apariencias, Rojas quería que el lector se apiadara del desengañado Pleberio?

73 *in hac lachrimarum valle*: *lacrimarum* en un latín ortográficamente correcto; la frase se toma del conocidísimo himno *Salve, regina, mater misericordiae* atribuido a varios autores del siglo XI (véase *Analecta Hymnica,* L, 1907, p. 318). Según recuerda Lida de Malkiel (1962, p. 475, al final de la nota 4), se encuentra también como verso final en las *Coplas de Mingo Revulgo* y, en forma romanceada, en el poema de Gómez Manrique, *Defunzión del noble cauallero Garcilaso de la Vega.*

Concluye el autor, aplicando la obra al propósito por que la acabó[1]

[2] Pues aquí vemos quán mal fenescieron
aquestos amantes, huygamos[3] su dança.
Amemos a Aquel que espinas y lança,
açotes y clavos su sangre vertieron.
Los falsos judíos su haz escupieron,
vinagre con hiel fue su potación;
por que[4] nos lleve con el buen ladrón,
de dos que a sus santos lados pusieron.

No dudes ni ayas vergüença, lector,
narrar lo lascivo[5] que aquí se te muestra:

[1] Texto de *J*. Las tres octavas del autor defendiendo el propósito moralizador de la obra sólo aparecen en las *TCs*.

[2] Esta estrofa es una refundición de la última estrofa de los versos acrósticos del autor tal como aparecen en *C* y *D*, estrofa reemplazada en las *TCs*.

[3] *huygamos*: 'huyamos'; véase XI, 2.ª, p. 444, n. 5.

[4] *por que*: 'para que'.

[5] *narrar lo lascivo*: 'relatar', 'narrar'; latinismo (*narrare*); los versos, pues, parecen ser dirigidos, no a los lectores en general, sino al orador que Rojas se imagina leyendo la obra ante un público de oyentes (véase a continuación la cuarta de las octavas de Proaza (p. 614). *lascivo*; latinismo ambiguo; puede significar 'sensual' o meramente 'alegre', 'juguetón'.

que, siendo discreto, verás que es la muestra[6]
por donde se vende la honesta lavor.
De nuestra vil massa,[7] *con tal lamedor,*[8]
consiente[9] *coxquillas*[10] *de alto consejo;*
con motes y trufas[11] *del tiempo más viejo,*
escriptas abueltas, le ponen sabor.

Y assí, no me juzgues por esso liviano,
mas antes zeloso de limpio bivir,
zeloso de amar, temer y servir
al alto Señor y Dios soberano.
Por ende, si vieres turvada mi mano[12]
turvias[13] *con claras mezclando razones,*
dexa las burlas, que es paja y grançones,
sacando muy limpio de entre ellas el grano.

---

[6] *muestra*: aquí en su sentido de rótulo que se pone sobre las puertas de las tiendas para atraer a los clientes.

[7] *nuestra vil massa*: se refiere de modo despectivo a su obra, jugando con los dos sentidos de *masa.*

[8] *lamedor*: 'dulce jarabe'; "el xarave que se da para que poco a poco el enfermo lo dexe ir desliçándose por la garganta" (Covarr., p. 749); el verso ofrece una variante del antiguo tópico de la píldora azucarada.

[9] *consiente*: voz imperat.; entiéndase 'permite' [que se te hace tragar].

[10] *coxquillas*: tener picazón en la garganta dolorida al tragar; aquí en sentido metafórico.

[11] *motes y trufas*: "Mote. vale tanto como una sentencia dicha con gracia y pocas palabras" (Covarr., p. 816); *trufas*, 'burlas', 'patrañas'.

[12] *turvada mi mano*: entiéndase 'aparentemente desordenada mi pluma'.

[13] *turvias*: 'obscuras', 'turbias'. Nótese la *adnominatio "turvada/ turvias"* y el hipérbaton *"claras mezclando razones"*. A pesar de haber anunciado el autor que se propone justificar el propósito serio de su obra, sus observaciones sobre el texto sirven más bien para insistir en el aspecto divertido y alegre de ésta.

ALONSO DE PROAZA,[1]
CORRECTOR[2] DE LA IMPRESSIÓN, AL LECTOR

La harpa de Orpheo y dulce armonía
forçava las piedras venir a su son,
abrié[3] los palacios del triste Plutón,
las rápidas aguas parar las hazía.

[1] Texto de *C;* falta en *A*. *Alonso de Proaza*: las octavas de Proaza como "corrector" aparecen ya (menos la octava sexta presente en *J*) al final de la *Comedia* (*C* y *D*). Catorce años más tarde (1514) Proaza, catedrático de Retórica en la Universidad de Valencia desde 1504, puso estos versos al día a petición del impresor valenciano Juan Jofre. Sobre Proaza véase D. W. McPheeters, *El humanista español Alonso de Proaza* (Madrid, 1961), especialmente capítulos I y VII.

[2] *corrector*: "Corretor de libros, el que corrige las erratas en la impressión" (Covarr., 363). Como señala McPheeters, 1961, la intervención del corrector en la preparación del libro, al menos en el caso de obras eruditas o doctrinales, podía ir más allá de la mera corrección de puntuación, ortografía, abreviaturas y otros errores obvios. Sin embargo, no hay razones convincentes para suponer que Proaza, conocido como corrector de los textos lulianos, intervieniese de modo más extensivo que el rutinario en la preparación del texto valenciano de la *TC*.

[3] *abrié*: dos veces en los versos de Proaza (cfr. *tenién* en la última octava) se emplea el imperfecto medieval en *-ié* tanto en *J* como en *D*; es forma que no se usa jamás en el resto del texto celestinesco y, por lo tanto, puede ser uso particular de Proaza.

Ni ave bolava ni bruto pascía,
ella assentava en los muros troyanos,[4]
las piedras y froga[5] sin fuerça de manos,
según la dulçura con que se tañía.

Prosigue y aplica

Pues mucho más puede tu lengua hazer
lector,[6] con la obra que aquí te refiero;
que a un coraçón más duro que azero,
bien la leyendo, harás liquescer.[7]
Harás al que ama amar no querer,
harás no ser triste al triste penado;
al que es sin aviso, harás avisado;
así que no es tanto las piedras mover.

Prosigue

No debuxó la cómica mano
de Nevio ni Plauto,[8] varones prudentes,
tan bien los engaños de falsos sirvientes
y malas mugeres, en metro romano.

[4] *los muros troyanos*: la octava por la mayor parte sigue la consagrada tradición mitológica acerca de los maravillosos efectos causados por la música de Orfeo; sin embargo, no hemos podido identificar la fuente del aserto de Proaza de que la capacidad de la música de Orfeo para mover piedras sin intervención humana se emplease para construir las murallas de Troya. El problema evidentemente preocupaba a los revisores de *SAL1570* que corrigieron, sin justificación obvia, "tebanos". Orfeo era tradicionalmente de origen traciano.

[5] *froga*: 'fábrica de albañilería' (*DRAE*).

[6] *tu lengua... / lector*: de nuevo Proaza supone una lectura en alta voz.

[7] *liquescer*: 'fundirse'; latinismo (*liquescere*).

[8] *Nevio ni Plauto*: las comedias de Nevio (tercer siglo a.C.) sólo sobreviven en escasos fragmentos. En esta octava Proaza hace alarde de un conocimiento de la comedia griega y romana que parece deberse en parte a la lectura de los conocidos *Prólogi* que puso Terencio (autor cuyo nombre sorprendentemente

Cratino y Menandro y Magnes[9] anciano
esta materia supieron apenas
pintar en estilo primero de Athenas,[10]
como este poeta[11] en su castellano.

Dize el modo que se ha de tener leyendo esta [*tragi*]comedia[12]

Si amas y quieres a mucha atención

---

calla Proaza) al principio de sus comedias (cfr. *Andria,* vv. 9 y 18; *Eunuchus,* vv. 9, 20 y 25). *Plauto*: las comedias de Plauto (segundo siglo a.C.) eran poco conocidas en el siglo xv, al menos fuera de Italia. Iban dándose a conocer en España con el nuevo siglo; hay ediciones españolas desde 1517 (por ejemplo, Norton, 1978, núms. 51, 54 y 64). Si hay influencia plautina en *LC* es probable que sea a través de la comedia humanística italiana del Cuatrocientos, algunos de cuyos autores conocían la obra plautina (véase *Introducción — El género,* pp. 38).

[9] *Cratino y Menandro y Magnes*: Cratino, cuya obra también solamente sobrevive en fragmentos, se consideraba en la Antigüedad uno de los mejores autores de la 'Comedia ática antigua'. Menandro (h. 342-289 a.C.) era considerado como el mejor representante de la llamada 'Comedia nueva griega'. La mayor parte de su obra sólo se conoce a través de las adaptaciones latinas de Plauto y Terencio. De Magnes nada se sabe aparte de una mención pasajera de él por Aristóteles (*Poética,* III, iii).

[10] *estilo primero de Athenas*: parece que Proaza quiere aludir a la 'Comedia ática antigua'; en ese caso la mención de Menandro (véase la nota anterior) revela cuán poco sabía realmente Proaza de la historia de la comedia griega, o de la de los autores cuya obra no vacila en comparar desfavorablemente con *LC.* Nótese, sin embargo, que la octava entera revela, por inferencia, que, para el humanista Proaza, *LC,* a pesar de estar escrita en castellano, es descendiente directo de la comedia clásica.

[11] *poeta*: en el sentido latino de 'creador [literario]'.

[12] La octava que este epígrafe introduce es de importancia capital para apreciar el estilo de *LC* y cómo sus autores concebían su representación pública. Establece que suponían que la obra sería leída, ante una asamblea reducida, por un solo orador (*recitator*) que intentaría representar por sí mismo los papeles de todos los personajes, imitando sus voces respectivas, sus cambios de humor, sus gestos, etc. Véanse *Introducción — El género,* y Joseph R. Jones, "Isidore and the Theater", *CDr,* XVI (1982), pp. 26-48; pp. 43-4, aluden a los versos de Proaza. Pedro

leyendo a *Calisto* [13] mover los oyentes,
cumple que sepas hablar entre dientes, [14]
a vezes con gozo, esperança y passión.
A vezes ayrado, con gran turbación.
Finge leyendo mill artes y modos,
pregunta y responde por boca de todos,
llorando y riendo [15] en tiempo y sazón.

Declara un secreto que el autor encubrió en los metros que puso al principio del libro

Ni quiere mi pluma, ni manda razón,
que quede la fama de aqueste grand hombre, [16]
ni su digna gloria, ni su claro nombre,
cubierto de olvido por nuestra occasión. [17]
Por ende, juntemos de cada renglón
de sus onze coplas la letra primera,
las quales descubren por sabia manera
su nombre, su tierra, su clara nación. [18]

M. Cátedra García, "Escollos teatrales de Enrique de Villena", *Serta philologica F. Lázaro Carreter* (Madrid, 1983), pp. 127-36, también demuestra cómo, al hablar del teatro antiguo, Villena estaba influido por la tradición isidoriana. Isidoro era fuente principal de las ideas sobre el teatro clásico que circulaban en la España del Cuatrocientos. [*tragi*]: elemento añadido por Proaza en *J*.

13 *Calisto*: nótese el título breve de la obra según Proaza; el mismo título se emplea a veces en documentos del Quinientos, más notablemente en el inventario de libros del mismo Rojas (1541). También se usa en el siglo XVI el título *Melibea.* Puede ser, pues, que, en el círculo de Rojas, se rechazara el título popular *La Celestina.*

14 *hablar entre dientes*: saber cómo indicar cuando se trata de un aparte.

15 *riendo*: instrucción que comprueba que el *recitator* no debía dejar al público en duda cuando se trataba de la lectura de un pasaje o un dicho que se consideraba cómico.

16 *aqueste grand hombre*: nótese que Proaza no hace caso del "primer autor".

17 *por nuestra occasión*: 'por nuestro fallo'; en el esp. med. *ocasión* podía tener el significado de 'daño' o 'motivo' (*DME*).

18 *su clara nación*: los versos acrósticos sólo dan el nombre

[19] [*Toca cómo se devía la obra llamar tragicomedia y no comedia*

Penados amantes jamás conseguieron
de empresa tan alta tan prompta[20] *victoria,*
como éstos de quien recuenta la hystoria,
ni sus grandes penas tan bien succedieron.[21]
Mas, como firmeza nunca tovieron
los gozos de aqueste mundo traydor,
supplico que llores, discreto lector,
el trágico fin que todos ovieron.]

Descrive el tiempo [*y lugar*][22] en que la obra [*primeramente*][23] se imprimió [*acabada*].[24]

---

y la tierra de Rojas además de su grado académico; es posible, pues, que *nación* se use aquí en su sentido universitario de 'cuerpo de estudiantes' (lat. med. *natio*) nacidos en la misma región, aquí las toledanas, aunque tampoco puede excluirse la posibilidad de que sea una alusión velada al estado de converso de Rojas.

19 [*Toca cómo se devía*...: estrofa que aparece por primera vez en *J* y después en las ediciones valencianas de 1518 (*M*) y 1529 (*T*). Sobre el término *tragicomedia* véase *Introducción — Un libro en busca de su ser*, pp. 17 y Texto 202, n. 32.

20 *prompta*: 'pronta' con grafía latinizante (*promptus*).

21 *tan bien succedieron*: entiéndase 'tan rápidamente tuvieron solución agradable'.

22 [*y lugar*]: adición que se encuentra en *J* y en las otras dos ediciones valencianas (véase la nota 19); el epígrafe tal como está en *C* y *D* se retiene en *F*.

23 [*primeramente*]: otra adición de *J*. No es probable que Proaza aluda con ella a la primera edición de la *TC* sino a una edición perdida de la *Comedia* de 1500 (véanse las notas 24 y 27 abajo).

24 [*acabada*]: a primera vista, la adición de *J* parece apoyar la conclusión de que Proaza debe referirse a una primera impresión de la *TC* con fecha de 1500. Sin embargo, los datos de que disponemos sugieren que, al contrario, alude a una edición perdida de la *Comedia* (*B* según las siglas empleadas por Marciales), impresa en Salamanca en 1500 con participación suya y que contenía por primera vez la materia preliminar y final que

El carro phebeo,[25] después de aver dado
mill y quinientas bueltas[26] en rueda,
ambos entonce los hijos de Leda[27]
a Phebo en su casa tenién posentado,[28]
quando este muy dulce y breve tratado,[29]

falta en *A* (para una defensa convincente de esta hipótesis, véase Norton, 1966, pp. 146-8).

[25] *El carro phebeo*: con estas palabras introduce Proaza un colofón rimado que, según ya ha explicado el epígrafe, pretende dar datos sobre la fecha y lugar de impresión de la edición. En *C* y *D* el colofón rimado funciona como verdadero colofón. En *J* y varias otras ediciones de la *TC* su frecuente reproducción sin modificación de los datos originales sólo sirve para crear confusiones acerca de la fecha de la edición en cuestión. "El carro phebeo": el mitológico carro de Apolo (Febo), dios del sol, cuya circunnavegación del cielo duraba un año.

[26] *mill y quinientas bueltas*: alusión al año 1500 (véase la nota anterior). La última edición conocida de la *Comedia* (*D*) se publicó en Sevilla en 1501 (ver el colofón rimado en Rank, 1978, p. 208). Para suponer que la edición a que se refieren los versos de Proaza en *J* sea una *Tragicomedia* publicada en Salamanca en 1500 —como a primera vista sus versos parecen afirmar— se ha de postular que, hacia un año después de que se publicase una versión en 21 actos de la ya famosa obra, el impresor sevillano Estanislao Polono publicara una nueva edición de la *Comedia* (*D*). Parece más probable la hipótesis de Norton según la cual Proaza en 1514 sencillamente repetía la fecha de una edición salmantina perdida de la *Comedia* fechada en 1500, tal vez la primera en que él hubiese intervenido. Como sabía Proaza en 1514 que Juan Jofre iba a imprimir en *J*, después de su propia estrofa-colofón, un colofón en prosa que daría correctamente el lugar y la fecha de publicación (21 de febrero de 1514), no había posibilidad de confusión. Es probable que Proaza considerara sus octavas, incluso la octava-colofón, ya como parte integral del texto celestinesco.

[27] *los hijos de Leda*: los gemelos, Cástor y Pólux; es alusión al signo del Zodíaco primaveral denominado Géminis, signo cuyo dominio empieza el 21 de mayo.

[28] *a Phebo en su casa tenién posentado*: fecha astrológica; entiéndase '[entonces] el sol estaba situado en la casa [celeste] de ellos [Géminis]'. *posentado*, 'aposentado'.

[29] *breve tratado*: extraña a primera vista que Proaza haya llamado "breve tratado" aun a la versión en XVI actos de *LC* (80 hojas en *A*). No hay problemas con *tratado* que se usaba para otras historias de amores (por ejemplo, en el colofón de la

después de revisto y bien corregido,
con gran vigilancia puntado[30] y leýdo,
fue en Toledo[31] impreso y acabado.

traducción castellana de la *Historia de duobus amantibus*); *breve* tal vez debe entenderse en el sentido de 'de lectura fácil', 'que puede ser leído con rapidez'.

[30] *puntado*: 'puntuado'.

[31] Como ya queda explicado, lo normal es que se modifique el último verso del colofón rimado para que cite el nombre de la ciudad en que se imprimió la edición (aquí *C*) que el lector tiene entre manos.

ÍNDICE DE VOCES ANOTADAS

D

E

F

G

H

I

J

L

M

N

Ñ

O

P

Q

R

ÍNDICE DE LÁMINAS
(Con información bibliográfica)

Entre págs.

ESTE LIBRO
SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EL DÍA 23 DE OCTUBRE DE 1991